

TREBALL FINAL DE MÀSTER DE  
*CULTURES MEDIEVALS*

**APROXIMACIÓ**  
**HERMENÈUTICA**  
**A**  
***PERCEVAL***  
***LE GALLOIS***  
**D'ÉRIC ROHMER**

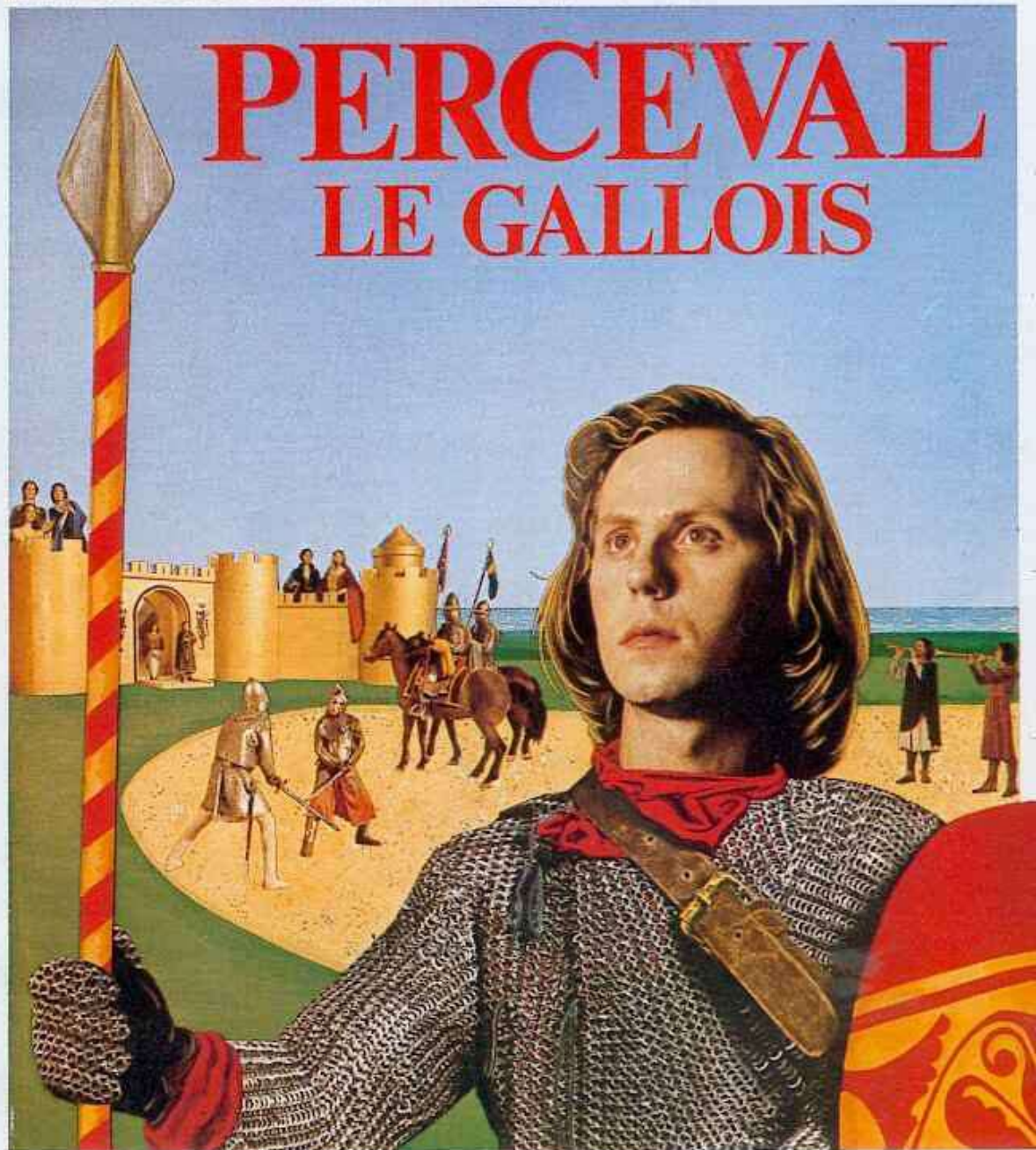
**MERCÈ CARULLA I SANMARTÍ**

Directora: Dra. MERITXELL SIMÓ

Barcelona, setembre de 2017



GAUMONT - LES FILMS DU LOSANGE Barbet Schroeder et FRO présentent un film produit par Margaret Menegot



film d'ERIC ROHMER

FABRICE LUCHINI - ANDRE DUSSOLIER

PASCAL DE BOYSSON - CLEMENTINE AMOURRUX - JACQUES LE CARPENTIER - ANTOINE BAUD - JOCELYNE BOISSEAU - MARCEYRAUD - GERARD FALCONETTI  
RAOUL BELLEREY - ARIELLE DOMBASLE - SYLVAIN LEVIGNAC - GUY DELORME - MICHEL ETCHEVERRY - COCO DUCADOS - GILLES RAAB - MARIE-CHRISTINE BARRAUD  
JEAN BOISSERY - CLAUDE JAEGER - FRÉDÉRIQUE CERBONNET - ANNE-LAURE MEURY - FRÉDÉRIC NORBERT - CHRISTINE LIETOT - HUBERT GIGNOUX  
ROLAND MOULANGER - CATHERINE SCHREIER - FRANCESCO DIBIEDI - DEBORAH WATMAN - JEAN PAUL RACHOIS - ALAIN DEBYE - DANIEL TARRADY - PASCAL VIDER - NICOLAS ARUTYNE - MARIE RUTIER - PASCAL GERVAIS DE LAFOND  
Décor: JEAN-PIERRE KOHLUT SVELKO - Images: NESTOR ALMENDROS - Costumes: JACQUES SCHMIDT - Musique: GUY ROBERT d'après des airs des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles

Cartell de *Perceval le Gallois*. 1978.



A la constel·lació de persones entre qui ens cuidem:

Al Marc, el meu company.

Als pares i germans, les arrels.

Al Jordi, *lux mundi*.

A l'Estel, sempre acollidora.



# Índex

Índex .....	V
Índex de figures .....	VI
<b>1. INTRODUCCIÓ .....</b>	<b>1</b>
<b>2. LA TRADUCCIÓ DE L'OBRA D'ART .....</b>	<b>4</b>
2.1 LA UNITAT DE L'OBRA D'ART.....	5
2.2 L'OBRA D'ART COM A INTERPRETACIÓ DEL MÓN.....	8
2.3 LA INTERPRETACIÓ D'UNA OBRA D'ART EN UNA ALTRA OBRA D'ART .....	11
2.4 LA HISTORICITAT DE LA RECEPCIÓ DE L'OBRA D'ART.....	14
<b>3. ANÀLISI DE <i>PERCEVAL LE GALLOIS</i> D'ÉRIC ROHMER .....</b>	<b>20</b>
3.1 INTRODUCCIÓ A LA PEL·LÍCULA .....	22
3.1.1 Fitxa tècnica .....	23
3.1.2 Pròleg.....	24
3.2 EL TEXT .....	27
3.2.1 La narració .....	28
3.2.2 El llenguatge: la conservació del llenguatge de l'obra literària .....	31
3.2.3 La llengua .....	32
3.2.4 La gestualitat.....	34
3.3 LA MÚSICA I LA MUSICALITAT .....	37
3.3.1 El retrobament de la música medieval .....	38
3.3.2 El cor i la recitació .....	41
3.4 L'ESPAI I EL TEMPS .....	44
3.4.1 L'escenari .....	45
3.4.2 Les miniatures medievals.....	49
3.5 FOTOGRAFIA I CÀMERA .....	59
3.6 EL MUNTATGE .....	62
3.7 LA PASSIÓ: ROHMER, EL DARRER CONTINUADOR DE CHRÉTIEN DE TROYES .....	68
<b>4. CONCLUSIONS.....</b>	<b>73</b>
4.1 EL LLenguatge INDIVIDUAT I LA SEVA LA INTERPRETACIÓ.....	75
4.2 LA HISTORICITAT DE LA INTERPRETACIÓ.....	78
4.3 LA MODERNITAT .....	83
4.4 LA NATURALESA ONTOLÒGICA DEL CINEMA .....	86
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>90</b>

## Índex de figures

<i>Figura 1. Exemples de gestualitat.</i>	35
<i>Figura 2. La bellesa medieval.</i>	36
<i>Figura 3. Imatges de cinema Kammeraspiel.</i>	47
<i>Figura 4. La immersió de referents pictòrics en les pel·lícules.</i>	50
<i>Figura 5. Referents de la naturalesa.</i>	51
<i>Figura 6. Escenes a una tenda.</i>	52
<i>Figura 7. L'ús de la perspectiva.</i>	53
<i>Figura 8. Representació dels edificis.</i>	54
<i>Figura 9. Representació i filmació de les figures.</i>	55
<i>Figura 10. Les batalles.</i>	56
<i>Figura 11. Representació d'interiors.</i>	56
<i>Figura 12. El rei Pescador.</i>	57
<i>Figura 13. La importància de la cavalleria.</i>	57
<i>Figura 14. La creació de seqüències.</i>	66
<i>Figura 15. La passió.</i>	71



## **1. INTRODUCCIÓ**

Filmar l'edat mitjana és quelcom impossible i, tanmateix, és el que em plantejo estudiar en aquest treball: resseguir l'intent per *filmar* l'època medieval que Éric Rohmer va realitzar a *Perceval le Gallois*, una pel·lícula basada en l'obra literària medieval *Li contes del graal*. A partir de l'anàlisi d'aquesta pel·lícula, es desplega la hipòtesi del treball: quin sentit té *traduir* literatura a cinema, i en concret, en aquest cas? El canvi morfològic d'una obra possibilita que encara hi romangui allò artístic? Quines són les característiques de què disposa el llenguatge fílmic que permeten que una obra literària pugui ser cinematogràficament *llegida* i, si fos el cas, enriquida gràcies al seu desenvolupament en un altre mitjà artístic? En l'adaptació fílmica d'una obra literària medieval, s'hi conserva encara quelcom d'aquella època? En definitiva, el treball té com a objectiu investigar les possibilitats cinematogràfiques que desenvolupa Éric Rohmer en la filmació de la literatura, tot mantenint-ne fossilitzat allò que contingui de medieval i, si fos el cas, aportant-hi quelcom contemporani.

El punt de partida del treball és el cinema. A través de la mirada projectada en la pel·lícula es pretén explicar la interpretació cinematogràfica sobre l'obra literària que fa Rohmer. Per tant, no vull fer un estudi de *Li contes del graal*, ni dels elements de la vida quotidiana medieval o de l'estructura de la societat que s'hi dibuixen. L'objectiu de l'estudi no són les obres literàries, sinó les possibilitats cinematogràfiques d'interpretació d'un text literari. A partir de la constatació de la mena d'interpretació que es duu a terme en *Perceval le Gallois* es pot determinar què hi ha en ella d'específicament literari i de medieval, o quina mena de conservació de la unitat artística s'ha produït en aquesta *transposició*.

El fet que el punt de partida del treball -la pel·lícula- i el d'arribada -l'obra literària- siguin obres de contingut artístic condiciona el seu desenvolupament. Cal entendre quina és la naturalesa de tota obra d'art per veure a quina mena de tractament pot ser sotmesa per a la seva comprensió. És evident que un plantejament així força a un estudi previ sobre hermenèutica, que permeti tractar un material que no és tant una font d'informació com quelcom estètic. Adoptant el punt de vista de l'hermenèutica, especialment literària, s'intenta concretar la mena d'obra sobre la qual parlem. A partir d'aquesta primer apartat, el treball inicia un doble exercici, de signe contradictori i complementari: analitzar l'obra, fragmentant-la i escrutant-ne tots els components i, alhora, posar en relació tots els elements analitzats i fragmentats. Tan sols a través d'aquesta visió i comprensió del conjunt pot aparèixer alguna mena de resposta, capaç d'esclarir les possibilitats del cinema per filmar un text.

El conjunt del treball s'organitza en tres grans aparats. En una primera part s'intenta trenar la relació entre obra, interpretació i Història per, un cop presentada la naturalesa de la

fenomenologia hermenèutica, establir quina és la mirada sobre la història esdevinguda que conté la pel·lícula que estudiarem. En aquest primer moment, he buscat en els tractats d'hermenèutica, estètica i cinematografia elements que permetin trobar instruments teòrics per abordar la superació de la distància històrica, el tractament del llenguatge artístic i, per acabar, les possibilitats de translació d'una obra literària a una obra cinematogràfica.

Establerts els principis teòrics, en un segon apartat del treball aquests coneixements tècnics s'apliquen a l'anàlisi de la pel·lícula. Sorprenentment, en intentar treballar separatament tots aquests aspectes, succeeix que els mil anys de distància històrica aparentment problemàtics entre obra literària i obra cinematogràfica es revelen com l'espai necessari perquè comparegui allò que Peter Szondi possibilita *ver la historia en la obra de arte y no (...) la obra de arte en la historia*<sup>1</sup>. És a dir, en l'obra artística de Chrétien es construeix la Història i, alhora, gràcies a la distància entre l'obra i la seva interpretació es construeix allò que s'entén com a *roman*.

Igualment, al llarg del treball, cal tenir present la vinculació entre la idea d'interpretació i la idea d'obra d'art. Aquest lligam queda especialment constatat en el tercer apartat, a les conclusions, on es concreta una possible mirada hermenèutica de Rohmer en *Perceval le Gallois*. La forçosa conjunció entre obra d'art i interpretació no permet que es pugui desenvolupar un tractament independent entre el fet d'interpretar i la resta d'elements d'anàlisi de la pel·lícula. El motiu és que la interpretació s'ha revelat inherent a l'obra d'art en un doble sentit: d'una banda en el d'entendre l'obra com allò que s'ha d'interpretar -i per tant sempre oberta a una nova significació- i, per altra banda, com una interpretació d'allò que diu, i per tant, com quelcom històrico-culturalment construït, com una mirada sobre allò esdevingut, com la Història mateixa. Dit d'una altra manera: l'obra d'art interpreta i alhora és allò que cal interpretar. Així, la distància històrica, l'obra d'art i la interpretació queden sempre entrelligades fortament. La constatació del lligam entre els tres elements – història, obra d'art i interpretació – ha provocat que la distància entre èpoques i gèneres, entre la versió cinematogràfica i l'obra literària no sigui un problema a superar, sinó el medi necessari per tal que la mirada sobre allò esdevingut comparegui. El fet que la pel·lícula sigui alhora interpretació i allò que s'ha d'interpretar obliga a moure's sempre en el terreny de la traducció i la metàfora. Per tant, finalment es desvela que adaptar no és una opció, sinó que és l'única manera de tractar les obres d'art, a la vegada que la millor manera perquè sorgeixi la Història en l'obra.

---

<sup>1</sup> Concretament, Szondi escriu que *sólo puede ser enteramente justo con la obra de arte aquel modo de consideración que permita ver la historia en la obra de arte y no aquel que vea la obra de arte en la historia*. SZONDI, PETER; *Introducción a la hermenéutica literaria*. Pàg. 23.

## **2. LA TRADUCCIÓ DE L'OBRA D'ART**

## **2.1 LA UNITAT DE L'OBRA D'ART**

Estudiar una obra d'art significa apropar-se a una visió del món. Significa interpretar allò irreductible, no conceptualitzable i unitari que ha quedat reclòs en l'obra i que, alhora, interpreta la realitat en un sentit determinat. Martin Heidegger assenyala a *L'origen de l'obra d'art*<sup>2</sup> que en el si de l'obra d'art es dona a conèixer alguna altra cosa, s'hi esdevé alguna mena de cosa, de tal forma que la pròpia obra d'art és una al·legoria de quelcom altre. Alhora, l'obra d'art és quelcom material, elaborat i treballat, de manera que aquesta cosa confeccionada s'ajunta a l'al·legoria. En grec, *ajuntar* s'anomena *συμβάλλειν*; per tant, l'obra d'art és símbol i és al·legoria: símbol perquè és un ens elaborat i treballat, i al·legoria perquè sempre ens parla des d'una cosa a una altra cosa. Segons Heidegger ambdós elements, al·legoria i símbol, són els dos conceptes fonamentals que sostenen l'obra d'art, malgrat les derivacions que el propi concepte d'obra d'art hagi tingut al llarg del temps. Com afirma el propi autor, *aquest un que, en l'obra, en palesa un altre, aquest un, que s'ajunta amb un altre, és el còsic (dinghafte) que hi ha a l'obra*<sup>3</sup> i que és allò que dona caràcter artístic a l'objecte.

L'obra d'art és autosuficient, es val per ella mateixa. Mentre el seu significat s'assenta en ella, si bé assenyala quelcom altre i per això és al·legoria, el seu ser es basa en la irreductibilitat, la unitat i l'autosuficiència. La resta de coses que no són obra d'art, tot allò subjecte a un servei, a una utilitat, en canvi, necessiten en la modernitat fundada a partir de Kant *tota* la totalitat de la resta de les coses per tal de validar la seva autenticitat i la seva veracitat. L'obra d'art, no. L'obra d'art no requereix la totalitat de la resta de coses per validar-se, perquè es valida per ella mateixa en la mesura que diu quelcom de la realitat en un llenguatge individuat, propi, no compartit, no lingüístic, alliberat de la *Reixa del llenguatge*<sup>4</sup>. El llenguatge individuat, aquell pròpiament artístic, intenta establir tota una nova sèrie de connexions entre els diferents significats i, paral·lelament, entre els diferents significants per tal d'aprehendre el món amb una nova estructura lingüística. Per tant, el llenguatge compartit és incapaç de poder concretar aquest altre llenguatge, l'individuat, que s'assenta a partir d'una estructura diferent. Tanmateix, seguint Heidegger, les coses o la matèria uniforme intrebollada i l'obra d'art es vinculen de manera important, perquè segons l'autor és només en la il·latència<sup>5</sup> de l'obra d'art on s'expressa, es mostra i es revela allò còsic –aquell element de tota obra d'art que en mostra un altre de les coses o la matèria uniforme-. Allò còsic de l'obra d'art desvela la mena d'ésser del qual parla, la

---

<sup>2</sup> Martin HEIDEGGER, *L'origen de l'obra d'art*, p. 202.

<sup>3</sup> Martin HEIDEGGER, *L'origen de l'obra d'art*, P. 203.

<sup>4</sup> En referència al llibre de Paul Celan *Sprachgitter*, literalment, reixa del llenguatge. En aquest llibre, Celan reflexiona entorn els límits del llenguatge.

<sup>5</sup> Martin HEIDEGGER, *Parmènides*. Martin Heidegger dedica el seu *Parmènides* a desxifrar el concepte "il·latència", terme encunyat per ell mateix amb el qual intenta evitar una traducció massa directa a través d'ἀλήθεια - veritat. En síntesi, Heidegger entén per il·latència allò essencial en l'obra d'art, on s'expressa alguna veritat de l'ens representat i d'allò que *simbolitza* -des del punt de vista etimològic grec- com a presència d'allò que es sostrau.

seva veritat, que es realitza en tant que al·legoria de l'ens mentre que, alhora, la pròpia obra esdevé un símbol. Allò que Heidegger caracteritza com a a còsic és allò que es contempla en l'obra d'art. I es contempla, no només perquè hom s'hi predisposi, sinó perquè l'observança d'aquest element inaparent, desproveït d'utilitat, no es deixa conceptualitzar; això és: no es pot assimilar, reduir o tematitzar a una mera definició o fórmula que alhora que n'essencialitza la seva natura, la redueix i la supera. És a dir, allò còsic de l'obra d'art s'escapa a la reducció que l'home modern en pugui fer al llenguatge modern, i la seva validació no es pot realitzar a partir de l'encaix de l'obra d'art amb la totalitat de la coses que l'envolten, perquè tant la manera de ser com el llenguatge inherent a l'obra d'art difereix de la manera de ser de les coses-utensili, que són tractades amb el llenguatge modern i comú. Així, l'obra d'art és autosuficient, mentre que les coses-utensili estan mancades d'aquesta autosuficiència. En canvi, només l'obra d'art pot portar a la llum la mena d'ésser que pugui encabir una cosa-utensili, de manera que a través de l'art pugui aparèixer en la mirada de l'espectador que contempli l'obra sense preconcepcions, quina és la veritat de l'ésser-utensili. Com Heidegger afirma, *així, doncs, l'essència de l'art fóra això: el posar-se-en-obra de la veritat de l'ens*<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Martin HEIDEGGER, *L'origen de l'obra d'art*, p. 221.

## **2.2 L'OBRA D'ART COM A INTERPRETACIÓ DEL MÓN**



A la vegada que el fet d'assentar-se en ella mateixa, és inherent al caràcter d'obra d'art l'estar en referent<sup>7</sup> amb altres elements, amb els quals estableix l'al·legoria. És a dir, tota obra d'art fa patent un món i, en fer-lo patent, l'impel·leix cap al seu ser, cap a la vigència, cap a la seva forma de mostrar-se. Ésser obra significa instal·lar un món<sup>8</sup> i aquest món és un món elaborat, on, per exemple en l'arquitectura, la matèria o el color lluu, sosté i reposa en l'obert del món de l'obra: *la roca arriba a sostenir i a reposar, i esdevé, així i solament així, roca; els metalls arriben a fulgurar i a rutilar, els colors a lluir, el so a vibrar, la paraula a dir. Tot això surt enfora, en la mesura que l'obra es retira en la massissesa i en la pesantor de la pedra, en la solidesa i en la flexibilitat de la fusta, en la duresa i en el llambreig del mineral, en la lluminositat del mineral, en la lluminositat i en la foscor del color, en la vibració i en la força nominativa de la paraula*<sup>9</sup>. Per tant, la contemplació de l'obra d'art conté un doble moviment que reposa en ell mateix: el mostrar-se i alhora arrecerar-se cap allò que Heidegger anomena *terra*. Gràcies a aquest moviment, l'obra d'art reïx en mostrar la seva essència a la vegada que condiciona allà on s'assenta, en paraules de Heidegger: *Instal·lar un món i elaborar la terra són dos trets essencials de l'ésser-obra de l'obra d'art*<sup>10</sup>. L'obra d'art, així, de la mateixa manera que mostra la matèria, la interpreta i és alhora, allò que cal interpretar. El món que instal·la l'obra d'art crea la història en la mesura en què mostra les decisions d'allò elaborat, el fa patent i l'impel·leix cap al ser de cada època. El color o la matèria i el ser de cada època són elaborats per les obres d'art, *de manera que sólo puede ser enteramente justo con la obra de arte aquel modo de consideración que permita ver la historia en la obra de arte y no aquel que vea la obra de arte en la historia*<sup>11</sup>.

Segons Heidegger, en època medieval, l'al·legoria que és una obra d'art demana que la concordança entre l'obra d'art i l'ens de la cosa a la qual es vincula es faci mitjançant l'*adaequatio rei et intellectus*<sup>12</sup>; és a dir, la correspondència entre la realitat i la seva representació lingüística i conceptual, i que, gràcies a aquesta *adaequatio* es pugui reproduir no només l'essència d'una cosa-utensili, sinó també l'essència general de les coses. L'*adaequatio* no pot respondre a una concreció o tematització, sinó a la pròpia vastitud, a la figura irreductible que sigui l'obra. El color o la matèria *només es mostra quan resta sense revelar i sense explicar*<sup>13</sup>. L'obra d'art és resistent a la dominació que una explicació raonada n'intenti fer, perquè la seva unitat i irreductibilitat preval als intents de fragmentació i estructuració, de manera que un

<sup>7</sup> Martin HEIDEGGER, *L'origen de l'obra d'art*, p. 227.

<sup>8</sup> Martin HEIDEGGER, *L'origen de l'obra d'art*, p. 232.

<sup>9</sup> Martin HEIDEGGER, *L'origen de l'obra d'art*, p. 232.

<sup>10</sup> Martin HEIDEGGER, *L'origen de l'obra d'art*, p. 235.

<sup>11</sup> Peter SZONDI, *Introducción a la hermenéutica literaria*, p. 23.

<sup>12</sup> Martin HEIDEGGER, *L'origen de l'obra d'art*, p. 221.

<sup>13</sup> Martin HEIDEGGER, *L'origen de l'obra d'art*, p. 234.

acostament a l'obra d'art no pot perdre mai de vista la totalitat de l'obra d'art. La incapacitat per conceptualitzar l'obra d'art, per concretar en què consisteix la seva bellesa genera una admiració i una distància entre l'observador i l'objecte que Walter Benjamin defineix amb el terme d'*aura*. L'autor defineix *aura* com *l'aparició única d'una llunyania, per molt propera que pugui ser*<sup>14</sup>. Aquesta llunyania i incapacitat d'acostament provoca un procés exegètic infinit, perquè tot intent de tematització de l'obra d'art esdevé fallit: *El que és essencialment llunyà és l'inacostable*, afegeix Benjamin<sup>15</sup>. D'una altra manera: l'única resposta possible a la qüestió sobre la tematització de l'obra d'art hauria de ser el propi art, de la mateixa manera que la resposta a la pregunta "de què consta aquesta música" és "de música". Tota obra d'art s'obre en la seva contemplació i mostra en el seu si una veritat essencial *il·latent* que pot ser tractada mitjançant el llenguatge, individuat o comú- com el llenguatge comprès en tota obra d'art, traducció o pel·lícula, o el llenguatge d'un text interpretatiu-, sempre i quan el llenguatge reductiu i finit no esgoti l'obra d'art, de manera que el dir sobre l'obra d'art apunti més que no concret, i mostri més que no redueixi. Així, l'anàlisi científic de l'obra d'art és sempre utòpic: la fragmentació en segments i més segments per al seu estudi contorneja el desenvolupament i l'estructura de la peça, la pot fer més comprensible i pròxima, més profunda, però mai no arriba a respondre concretament sobre l'entitat, l'essència de l'obra, de manera que la millor manera d'apropar-se a una obra d'art és mitjançant el propi art. En definitiva, l'obra d'art, en la mesura que no pot ser ni tematitzada, ni reduïda, ni sintetitzada en una fórmula, la millor manera de ser pensada és des d'una altra obra d'art. Alhora, l'anàlisi que es faci des d'aquesta altra obra d'art sempre comporta un trasllat, interpretació o traducció del *dir artístic*, de manera que, en un sentit profund, els tres termes designen una mateixa acció: l'intent de *lectura* que es fa d'una obra d'art.

---

<sup>14</sup> Walter BENJAMIN, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, p.39.

<sup>15</sup> Walter BENJAMIN, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, p.39.

## **2.3 LA INTERPRETACIÓ D'UNA OBRA D'ART EN UNA ALTRA OBRA D'ART**

El resultat de l'apropament a una obra d'art pot ser una altra obra d'art. Autors com Szondi o Schleiermacher han defensat que l'aproximació i coneixement a la literatura és un art i no una ciència<sup>16</sup>: l'art de la crítica i la interpretació dels textos literaris. La concepció de la necessitat d'una interpretació artística que faci de mitjancera i apropi l'espectador a la peça és evident en el cas del teatre o de la música: la capacitat artística de Glenn Gould, per exemple, interpretant les *Variacions Goldberg* es desenvolupa gràcies a la genialitat de Johann Sebastian Bach, de manera que tant la interpretació com la composició tenen naturalesa artística. D'alguna manera, quan Gould interpreta Bach, la música de Bach "pot ser", fins al punt que la música de Bach tan sols és en la traducció. Conseqüentment, qualsevol tractament d'una obra d'art és susceptible de prendre una nova forma artística. Semblantment, en literatura, la relació que s'estableix entre textos, la intertextualitat, ha estat una manera d'entendre, actualitzar i metaforitzar - en el sentit literal de "portar enllà" - antigues obres i "metamorfitzar-les"; és a dir, canviar la seva essència per emprendre una nova volada artística. Maria de França, al pròleg dels *Lais*, inclou una sentència atribuïda a Priscia en què s'afirma que *els antics ja sabien que els seus descendents serien més intel·ligents perquè ells podrien glossar el contingut del text i enriquir-ne d'aquesta manera el sentit*<sup>17</sup>. Així, la singularitat de les obres no està renyida amb la tradició; ans al contrari: l'artista s'enfronta a la tradició a la recerca d'un nou "dir artístic". Aquest "enfrontament a la tradició" obliga a la constant actualització de tota obra art en qualsevol altra obra d'art, i al manteniment en vigència del conjunt de les obres que conformen la "tradició", i que, en el seu conjunt, en termes de Harold Bloom constitueix el cànon Occidental: *És impossible que existeixi una gran literatura, una literatura canònica, sense el procés de la influència literària, un procés que és enutjós de seguir i difícil d'entendre*<sup>18</sup>. El trasllat o la traducció<sup>19</sup>, des d'una època a una altra o d'una llengua a una altra, comporta sempre una metamorfosi de l'obra original, en menor o major mesura, que alhora és un estímul per a les ments més creatives, capaces de dialogar amb la tradició i amb les llengües, capaces de crear noves obres singulars a partir de la reescriptura, i "deixar ser" i fer veure en l'obra original aspectes no pensats en ella. En l'assaig sobre la traducció que Paul Celan fa del sonet 105 de William Shakespeare, Peter Szondi afirma que *aquello por lo que una traducción no sólo puede sino que debe diferenciarse del original es la manera de "querer decir"*<sup>20</sup>. Amb aquesta expressió es refereix a la relació interna entre *les paraules i les coses*<sup>21</sup>, és a dir, a l'estructura del llenguatge, que no pot estar dotada en aquestes

---

<sup>16</sup> Peter SZONDI, *Introducción a la hermenéutica literaria*, p. 19.

<sup>17</sup> Hans Robert JAUSS, *Teoría de la Recepción literaria: dos artículos*, p. 19.

<sup>18</sup> Harold Bloom, *El Cànon Occidental*, p. 20.

<sup>19</sup> En el seu sentit etimològic: "guiar d'un lloc a un altre".

<sup>20</sup> Peter, SZONDI, *Estudios sobre Celan*, p.26.

<sup>21</sup> Amb aquesta expressió, Szondi fa referència al llibre de Michel Foucault *Les mots et les choses* (París, 1966)

relacions internes d'un nom definitiu, perquè això significaria l'existència d'una relació específica i predeterminada del llenguatge, *una concepción determinada de la estructura del "querer decir" del lenguaje*<sup>22</sup>. Segons Szondi, *estas maneras cada vez diferentes de "querer decir" constituyen la historicidad de una composición lingüística y, con ello, también el objetivo del conocimiento de la filología*<sup>23</sup>. En una traducció el "voler dir" de l'obra pren una nova volada en mostrar, ja no només l'estat de la llengua, sinó en mostrar, alhora, els usos històrics de la llengua i la concreta concepció lingüística del propi autor-traductor. És a dir, en tota traducció és on millor apareix un espai entre l'original i la traducció en què s'assenyala la intenció de l'autor-traductor vers el llenguatge i que, en la mesura que esdevé una visió sobre el món, es vincula a allò històricament construït. La visió sobre la traducció es construeix tant en el fons d'allò que es diu, com en la forma en com es diu. Cal llegir alhora la forma i el fons de l'obra d'art per poder constatar que el poema és una mirada sobre el llenguatge i sobre la història esdevinguda. En paraules de Szondi, en referència a la traducció de Celan del sonet 105 de Shakespeare, el poema *habla de las cosas y de la lengua, cuando -a través de la manera en que habla- habla*<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> SZONDI, Peter; *Estudios sobre Celan*, p.26.

<sup>23</sup> SZONDI, Peter; *Estudios sobre Celan*, p.27.

<sup>24</sup> SZONDI, Peter; *Estudios sobre Celan*, p.33.

## **2.4 LA HISTORICITAT DE LA RECEPCIÓ DE L'OBRA D'ART**

En el procés específic de comunicació estètica hi participen de manera equitativa l'autor, l'obra i el receptor, i és a partir d'aquests tres pilars que Hans Robert Jauss desenvolupa la "Teoria de la recepció". Segons aquesta teoria, les obres són compreses i reelaborades de diferents maneres segons cada una de les èpoques i cada un dels receptors que reinterpreti l'obra, de manera que, en conseqüència, una obra està en constant dialèctica, i el seu significat s'adapta incessantment a les condicions històriques de la seva cognoscibilitat. Alhora, cada obra s'ha d'entendre com un subjecte amb veu pròpia, i no tant com un exemplar d'una tradició. Això implica, d'una banda, entendre les condicions històriques tant del moment en què és realitzada l'obra com del moment en què és jutjada, però sobretot, interpretar-les *de acuerdo con el proceso concreto del que son resultado, y no según una regla abstracta que ni siquiera podría enunciarse sin la comprensión de los pasajes y las obras individuales*<sup>25</sup>, afirmació que ens remet a la idea anteriorment assenyalada pel que fa a la capacitat de les obres d'art de generar el ser de cada època i el de l'esdevenir i no a la inversa, precisament des d'una nova interpretació o obra. El desenvolupament de l'hermenèutica i dels dos procediments en què es basa - l'exegesi gramatical i l'exegesi al·legòrica- hauria d'acostar-nos tant al significat *original* de l'obra com al significat que aquesta mateixa obra pogués tenir en l'actualitat. L'efecte dialèctic de la recepció de les obres d'art al llarg de la història s'ha anat posant en relleu de manera més intensa al llarg del s. XX dins del camp de l'hermenèutica, però no és nova. D'alguna manera, la subjectivitat i l'apropiació del significat que cada lector de l'obra fa ha estat sempre present. El *Liber de causis* de Sant Tomàs d'Aquino afirma que *quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur*<sup>26</sup> i, molt més tard, al s. XVIII, Johann Martin Chladenius incorpora la noció del *Sehe-Punkt*<sup>27</sup>, el punt de vista que condiciona la interpretació i, per tant, el posterior tractament, erroni i creatiu, que fem de qualsevol text anterior i que posa en relleu la historicitat de qualsevol punt de vista. Walter Benjamin incideix en la idea de la historicitat i entén que la recepció de les obres d'art no només està condicionada per la natura de cada individu, sinó també pel sentit històric, de manera que qualsevol anàlisi ha de comportar la consciència de la pròpia historicitat<sup>28</sup>. Un cop assentada la posició des de la qual s'observa, l'experiència estètica rep la lectura de cada una de les obres d'art de manera nova i renovada, sempre present, emfatitzant la distància temporal que hi pugui haver entre l'emissió de l'obra i la seva recepció i connotant, per tant, el caràcter temporal de qualsevol revisió interpretativa i creativa. Aquest és un dels punts que diferencien

---

<sup>25</sup> Peter SZONDI, *Introducción a la hermenéutica literaria*, p. 23.

<sup>26</sup> "Totes les coses que es reben es reben en la mesura d'aquell qui ho rep". Hans Robert JAUSS, *Teoria de la recepció literària: dos articles*, p. 19.

<sup>27</sup> El propi Chladenius defineix *Sehe-Punkt* com *aquellas circunstancias de nuestra alma, de nuestro cuerpo y de nuestra persona entera que hacen, o son causa de que, nos representemos una cosa de una manera y no de otra*. Peter SZONDI, *Introducción a la hermenéutica literaria*, p. 115.

<sup>28</sup> Walter BENJAMIN, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, p. 38.

l'hermenèutica filològica clàssica de l'hermenèutica literària: així com la primera supera i suprimeix la distància històrica entre el lector i el text, la darrera la vol incorporar, però precisament per recalcar i constatar la distància entre un i altre. Segons Gadamer *la distancia temporal no es algo que tenga que ser superado. Este era más bien el presupuesto ingenuo del historicismo: que había que desplazarse al espíritu de la época, pensar con sus conceptos y representaciones en vez de con los propios y que de esa manera podría avanzarse hacia la objetividad histórica. De lo que de verdad se trata es de reconocer la distancia en el tiempo como una posibilidad positiva y productiva del comprender. No es un abismo abierto, sino que está lleno de la continuidad de la precedencia y de la tradición a cuya luz se nos muestra lo transmitido*<sup>29</sup>. Malgrat el caràcter temporal de la recepció i la distància estètica, podem cercar en cada obra allò artístic, canònic i històric que cada obra conté en si mateixa, allò temporal inherent al propi procés formatiu que José Manuel Cuesta Abad defineix com la *decantación de un contenido en contradicción con el aspecto fosilizado con el que se presenta la forma en la obra concreta*<sup>30</sup>. I alhora, qualsevol lectura és un redescobriment d'una nova obra, transportant-la al present i prenent l'objecte en sí com a única finalitat de gaudi.

La dinàmica entre el punt de partida o de creació i el punt d'arribada o de recepció i recreació que teoritza Hans Robert Jauss torna a generar de nou un espai paral·lel a l'esdevingut entre l'autor i el traductor de l'obra d'art. L'espai generat és quelcom necessari perquè pugui haver-hi la interpretació i s'esdevingui el "voler dir" del llenguatge al que apuntava Szondi i que, per tant, s'esdevé no només en les traduccions en què es *guia* el "voler dir" de llengua a llengua, sinó que en un sentit més profund, cada cop que analitzem, estem traduint. També traduïm quan en dir alguna cosa sempre hi ha allò que es vol dir i allò que finalment queda dit. El llenguatge estableix un conjunt de signes i connexions entre signes que limita, diferencia i concreta quelcom que, prèviament a ser transformat en llenguatge, era amorf i continu. Sempre estem interpretant- directament del món o indirectament d'una obra-, perquè sempre estem traduint, i en cada interpretació recreem lingüísticament allò que vol ser dit.

---

<sup>29</sup> Peter SZONDI, *Introducción a la hermenéutica literaria*, p. 106.

<sup>30</sup> Peter SZONDI, *Introducción a la hermenéutica literaria*, p. 12.



## **2.5 LA TRADUCCIÓ ALS NOUS GÈNERES ARTÍSTICS**

L'evolució traçada des de l'antiguitat cap a la modernitat del concepte d'art es desenvolupa de manera paral·lela al viratge que Occident igualment ha anat desplegant en molts altres sentits des de l'antiguitat cap a la modernitat. L'art s'ha dessacralitzat, s'ha emancipat de la màgia i la religió i, de la mateixa manera, la seva contemplació també ha patit modificacions. En aquest sentit, molts gèneres artístics - com la literatura o la pintura- han deixat de ser *llegits* per a un conjunt de gent - recitats o representats- per a passar a contemplar-se en una *lectura* individual i solitària. Walter Benjamin destaca a *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, que la millora de la capacitat tècnica per reproduir les obres d'art n'ha facilitat enormement l'accessibilitat i capacitat d'exposició, però que, per aquest mateix fet, l'obra d'art ha anat patint una progressiva minva de *l'hic et nunc* artístic i *l'aura* que se'n desprèn. La capacitat i el caràcter reproductiu de les obres d'art en facilita la mercantilització, de manera que la seva naturalesa artística és influïda per la societat capitalista, que accentua el caràcter comercial de l'obra. Ara bé, Walter Benjamin assumeix que la reproductibilitat tècnica comporta una pèrdua de *l'aura* a tota obra d'art, però no assenyala els possibles nivells d'afectació que pugui tenir aquesta pèrdua segons el gènere artístic de què parlem. Es podria establir una relació proporcional entre la pèrdua d'*aura* i el nivell de complexitat tecnològica que cada gènere impliqui. Així, l'afectació que la reproductibilitat tècnica ha tingut en la poesia ha estat mínima, sinó nul·la, i el consum de poesia per part del gran públic creiem que no s'ha vist modificat per aquest fet, com tampoc la capacitat dels creadors de poesia. No obstant, la reproductibilitat tècnica sí que ha tingut conseqüències en nous gèneres artístics, com la fotografia i, especialment el cinema, *nous* gèneres artístics en què el desenvolupament tecnològic és una part fonamental per a la seva realització. El cinema és un gènere artístic fonamentat de manera immediata en la tècnica de la reproducció i plenament inscrit, sens dubte, en la modernitat. Tanmateix, caldria preguntar-nos si lectures tan pròpiament medievals com és *La mort del rei Artur*, per exemple, no apunten també cap a la modernitat, en la mesura en què la seva reproducció i posterior recepció es desvincula de qualsevol ritual màgic o religiós, i la seva lectura s'efectua ja de manera individual. D'altra banda, i pel que fa al cinema, més que discutir sobre la seva naturalesa artística, caldria continuar investigant la influència que el món audiovisual en general, des del descobriment de la fotografia i posteriorment del cinema, efectua sobre el plantejament de les altres arts i sobre el propi concepte d'art.

El desenvolupament de la darrera de les arts, del món audiovisual, ha generat un impacte prou fort en el conjunt del món de l'art, en la mesura en què la seva naturalesa i les seves possibilitats tècniques obren la porta a noves maneres de "voler dir". Al gènere del cinema li són intrínsecs una sèrie de característiques que donen sentit a la interpretació i a la traducció de gènere,

llengua i època d'una obra literària medieval al nou mitjà. Aquesta traducció cal realitzar-la conscients de la pròpia historicitat i d'allò a tractar: quelcom unitari, centrípet, resistent a la fragmentació. Per això, una interpretació que transporti el seu *dir artístic* cap a una nova obra ha de ser, sens dubte, aquella traducció que es dirigeixi des d'una obra d'art original cap a una nova obra d'art, on es plasma la recepció que n'ha fet un determinat autor, amb uns determinats mitjans, propis d'una època. Així de nou trobem l'espai generat entre obra i traducció i de nou, per tant, es mostra allò que en la traducció ha romàs fossilitzat de l'obra original, perquè és essencial al seu ser, i allò que el llenguatge assenyalava de la nova època. Per tant, la traducció engendra una nova visió del món basada en una antiga visió del món. I és en la interacció d'ambdós elements on s'expressa allò artístic, allò còsic, allò *il·latent* i essencial en l'obra d'art segons Heidegger.

En definitiva, el treball intenta donar sentit a la traducció que Éric Rohmer realitza d'una obra anterior en un doble exercici hermenèutic: veure quina mena d'Història –medieval i contemporània– subjau en i entre ambdues pel·lícules i, alhora, descriure com el llenguatge cinematogràfic és capaç de crear una estructura que és allò que s'està dient o, tornant a Szondi, en què *-a través de la manera en que habla - habla*<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Peter SZONDI, *Estudios sobre Celan*, p. 33.

### **3. ANÀLISI DE *PERCEVAL LE GALLOIS* D'ÉRIC ROHMER**

*¿En qué consiste adaptar a Cervantes? ¿Hay adaptación posible y verdadera de unas obras literarias cuya existencia consiste, no en el argumento, sino en la escritura? Porque, en sí mismo, un argumento no es una obra: no es lo mismo el Fausto de Marlowe que el de Goethe, ni ninguno de los dos equivale al Fausto cinematográfico de Murnau o al de Sukorov.*

Pere Gimferrer, *Cine y literatura*, p. 58.

### **3.1 INTRODUCCIÓ A LA PEL·LÍCULA**

### 3.1.1 Fitxa tècnica

Direcció	Éric Rohmer
Data	1978
Guió	Éric Rohmer, a partir del text de Chrétien de Troyes
Musica	Guy Robert
Decorats	Jean-Pierre Kouht-Svelko
Vestuari	Jacques Schmidt
So	Jean-Pierre Ruh
Fotografia	Néstor Almendros
Muntatge	Cécile Decugis
Producció	Les Films du Losange
Durada	138 min
Repartiment	<p>Fabrice Luchini: Perceval</p> <p>André Dussollier: Galvany</p> <p>- Per ordre d'aparició:</p> <p>Pascale de Boysson: la dama vídua</p> <p>Clémentine Amouroux: la dama de la tenda</p> <p>Jacques Le Carpentier: L'Orgullós de la Landa</p> <p>Antoine Baud: El cavaller Vermell</p> <p>Jocelyne Boisseau: la dama qui riu</p> <p>Marc Eyraud: El rei Artús</p> <p>Gérars Falconetti: El senescal Ke</p> <p>Raoul Billerey: Gornemant de Goort</p> <p>Frédéric Norbert: El rei d'Escavaló</p> <p>Arielle Dombalse: Blancaflor</p> <p>Sylvain Etcheverry: El rei Pescador</p> <p>Coco Ducados: La dama horrible</p> <p>Gilles Raab: Sagremor</p> <p>Marie-Christine Barrault: La reina Ginebra</p> <p>Jean Boissery: Guingambrésil</p> <p>Claude Jaeger: Thiébaud de Tintaguel</p> <p>Frédérique Cerbonnet: La filla gran de Thiébaud</p> <p>Anne-Laure Meury: La dama de les mànigues petites</p>

	<p>Christine Lietot: La germana del rei</p> <p>Marie Rivière: dama, filla de Garin</p> <p>Hubert Gignoux: l'ermità</p> <p>- Cor:</p> <p>Solange Boulanger: cant, guitarra sarraïna i dama</p> <p>Catherine Schroeder: cant, rebec</p> <p>Francisco Orozco: cant, llaüt, xeremia</p> <p>Deborah Nathan: flauta travessera</p> <p>Jean-Paul Racodon: cant, caramella; cavaller armat i vailet</p> <p>Alain Serve: cant, xeremia; escuder calb, vailet, cavaller</p> <p>Daniel Tarrare: cant, el carboner, Yvonet, Garin; varvassor i pelegrí</p> <p>Pascale Ogier: cant; dama</p> <p>Nicolaï Arutene: cant; vailet i cavaller</p>
--	---

### 3.1.2 Pròleg

Com assenyala Corneliu Dragomirescu *réaliser un film situé dans une époque historique donnée suppose un discours conscient sur le passé*<sup>32</sup>. Tot sovint, la realització d'aquests films es basa en el rigor de la reconstrucció, en els detalls dels objectes i dels aspectes històrics. En aquests casos, la pel·lícula és concebuda més com un document positivament historicista que no pas com una peça artística. En Rohmer, en canvi, s'eludeix la recerca d'aquesta mena d'historicitat, de la fidelitat il·lusòria del passat, i no es jutja allò artístic a partir únicament d'instruments procedents de la tècnica i la ciència. Les quatre pel·lícules històriques que Rohmer realitzà recuperant un text literari antic - *Die Marquise von O...* (1976), *Perceval le Gallois* (1978), *L'Anglaise et le duc* (2000) i *Les amours d'Astrée et Céladon* (2007)- aposten per la transfiguració d'un univers i d'un text literari que pugui arribar a evocar un univers "veritable"<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Corneliu DRAGOMIRESCU, *Le Cinéma à l'épreuve des représentations médiévales : l'enluminure et le théâtre : Perceval le Gallois, d'Éric Rohmer et Henry V, de Laurence Olivier*, p 1.

<sup>33</sup> *Triple Agent* (2004) contextualitzada a la França de l'any 36, és l'única de les pel·lícules no contemporànies de Rohmer que es basa en un guió seu i, de fet, utilitza espais de filmació realistes. En aquest sentit, Rohmer no marca una diferència de representació fílmica entre aquesta època, l'any 36, i la coetània. La resta de pel·lícules situades en contextos històrics -*Die Marquise von O...* (1976), *Perceval le Gallois* (1978), *L'Anglaise et le duc* (2000) i *Les amours d'Astrée et Céladon* (2007)- són formalment diferents i es basen en textos literaris d'altres autors: *Die Marquise von O...* es basa en un text de Heinrich von Kleist (1805), *Perceval le Gallois* ja sabem que en el de Chrétien de Troyes, *L'Anglaise et le duc* en les memòries de Grace Elliott (1859) i *Les amours d'Astrée et Céladon* en una pastorella de d'Honoré d'Urfé (1628).



Quan Rohmer es planteja realitzar *Perceval le Gallois*, vol parlar *not about the medieval period, but about the medieval idea of itself, the kind of film that a medieval artist might have made if he had had a camera instead of a brush*<sup>34</sup>. *Perceval le Gallois* no és una pel·lícula que ens parla de reis i cavallers des dels gustos moderns; *Perceval le Gallois* és una obra d'aprenentatge – una posada en escena d'un *bildungsroman*- en què text i imatge apel·len a la violència real, a la bellesa, al dolor, al cel i a l'infern. I en la mesura en què l'adaptació no s'estructura entorn els gustos moderns, *Perceval le Gallois* provoca una alienació en l'espectador i força una interpretació de la pel·lícula que acaba fent de la pròpia pel·lícula una reflexió sobre el mitjà cinematogràfic: sobre la capacitat del cinema per mostrar un text literari i, amb ell, una època. I encara més: especialment en pel·lícules com *Perceval le Gallois*, Rohmer explora quina és la mena de naturalesa ontològica del seu mitjà de treball i quina és la relació que desenvolupa amb la resta d'arts. *Para mí, en el cine lo importante era la ontología y no el lenguaje, por retomar los términos de Bazin. Ontológicamente, el cine dice algo que las demás artes no dicen. Su lenguaje es un lenguaje que al fin y al cabo se parece a los otros, y si se estudia el lenguaje del cine se hallará en él de la forma más zafia y menos refinada, menos compleja, la misma retórica que aparece en las demás artes, y eso no conducirá a ningún sitio, salvo a decir que el cine sabe imitar las demás artes, que difícilmente lo consigue pero que cuando lo logra no está nada mal. (...) Lo esencial no pertenece al orden del lenguaje, sino al orden de lo ontológico. I afegeix: El hecho de poder fotografiar, el hecho de rodar nos conduce a un conocimiento del mundo fundamentalmente diferente, y que lleva consigo un cambio de valores*<sup>35</sup>.

Rohmer sempre intenta, en totes les seves pel·lícules, transmetre als actors i a l'equip tècnic una mateixa disposició "moral" a l'hora de rodar. Com a director és sempre molt cautelós en no imposar-se als actors, sinó en anar modelant la seva actuació mitjançant l'assaig, fins que, assaig rere assaig, els actors van trobant el seu rol, la seva interpretació en la peça. Paral·lelament, la il·luminació, la càmera o el so en cada un dels assajos van "endevinant" quina mena de presència haurien de tenir en la filmació. D'aquesta manera, Rohmer actua com un director d'orquestra qui coordina les diferents parts edificants de la narració que, en relació al text i a la resta d'elements cinematogràfics, van encaixant, generant unitat a partir de la llibertat i l'escolta a l'altre. En Rohmer és interessant el tractament específic que fa de les pel·lícules històriques i, encara més, d'aquelles que parteixen d'un text d'una altra època. Lligat al "deixar ser" de la seva manera de dirigir, es presta també atenció a la naturalitat dels actors, la llum, el paisatge.... i a

---

<sup>34</sup> Sarah W. R SMITH, *Rohmer's Perceval as literary criticism*, p. 59.

<sup>35</sup> Éric ROHMER, *El gusto por la belleza*, p. 23 i 24.

la mena de compareixença cinematogràfica que això provoca. En pel·lícules històriques basades en textos antics para també atenció en el text, en “deixar ser” el text, que troba la naturalitat en l’expressió plàstica i artística de l’època, en l’art - i en allò que té d’artifici- de manera que aparegui, amb la màxima naturalitat, el text i l’època.

Rohmer comença la realització d’una pel·lícula entorn el roman *Li contes del graal* de Chrétien de Troyes arran d’un primer encàrrec de la Télévision Scolaire Française, l’any 1964, per crear un vídeo amb una finalitat clarament pedagògica i divulgativa de l’obra. Per aquest primer projecte, de 23 minuts de durada, Rohmer recerca entre els manuscrits de la Biblioteca Nacional Francesa aquelles imatges medievals que il·lustren la narració i, a través del muntatge de la veu en *off* de Christine Théry i Antoine Vitez, que actuen com a narradors, es guia la mirada de l’espectador per les imatges, la literatura i l’època. En aquesta ocasió, Rohmer actua com un professor que enquadra el *roman* i la cavalleria en una època, uns gustos i una tradició. És interessant veure com en aquest film ja s’observen alguns dels trets cinematogràfics que posteriorment són reformulats a *Perceval le Gallois*: la lectura de fragments del text, la intercalació de música i imatges d’època o l’explicació de determinats arcaïsmes que són dits en el recitat en francès adaptat. L’ús d’imatges d’època li permeten, d’una banda, desenvolupar una major atenció als objectes, a la seva consistència matèrica. A més, en aquest curt, Rohmer ja destaca un dels trets distintius del Perceval de Chrétien, que el diferencien de la resta de *romans* coetanis: Chrétien està més lligat als sentiments i menys lligat a la violència de la batalla. A partir d’aquest encàrrec, arrenca el desig de Rohmer per a realitzar una obra més fidedigna, més centrada en l’obra de *Li contes del graal* i que, sense deixar de banda el caràcter pedagògic, pugui igualment expressar-se com a obra dins la cinematografia moderna.

## **3.2 EL TEXT**

### 3.2.1 La narració

La realització d'una pel·lícula que "filmés" el text de *Li contes del graal* es va anar desenvolupant meditatament des de l'any 1964, quan Rohmer realitzà el curt per a la Télévision Scolaire Française. Continuant el camí emprès en aquesta primera filmació, Rohmer va encarar la nova direcció a partir del text originari del *roman*, el de Chrétien de Troyes, allunyant-se totalment de continuacions i de lectures que posteriorment s'hagin fet del mite, moltes d'elles de gran repercussió en la cultura europea, com l'obra de Robert de Boron (finals del s. XII - inicis del XIII), o la de Wolfram von Eschenbach (ca. 1210) -adaptada després per Wagner a *Parzival* (1882)-, o d'altres versions més modernes com *Le Roi Pêcheur*, de Julien Gracq (1948). Rohmer pren, doncs, el text literari de Chrétien de Troyes com allò a tractar, perquè entén que és a partir de la literalitat del text que s'ha d'edificar la pel·lícula, com un darrer intent per completar i interpretar la literatura.

Al llarg de la seva filmografia, Rohmer duu a terme diversos cops *adaptacions* d'obres literàries al cinema i, al contrari que altres autors, sempre es declina per obres clàssiques de la literatura europea. En efecte, altres grans cineastes, com Andrei Tarkovski, Robert Bresson o Orson Welles, havien afirmat en ocasions que era millor dur a terme adaptacions cinematogràfiques d'obres literàries de poc nivell<sup>36</sup>. En aquest sentit, Pere Gimferrer afirma que *una gran parte de la historia del cine, y no siempre, ni con mucho, en sus títulos menores, está formada por adaptaciones de obras de muy escaso valor literario, o por adaptaciones de obras de calidad que han sido objeto, en el guión, de un tratamiento que les degrada al nivel de aquéllas; que tales hechos no tengan nada que ver en ningún sentido con el logro fílmico de la obra es una dato evidente y por todos sabido, que corrobora la primacía del material visual sobre el material literario y aun sobre la estructura dramática en cualquier película*<sup>37</sup>.

Rohmer planteja una pel·lícula des de i cap al propi text, en què la paraula sigui allò primordial; una pel·lícula pensada per ser escoltada, per crear-hi un marc on el recitat prengui força, i les imatges acompanyin el text. El director intenta ser el màxim fidel al text, i procura que, en contra del que sol succeir en les adaptacions literàries al cinema, el text no se sotmeti a la imatge. Rohmer tenia la idea de fer *a double translation, as it were: to translate it into verse that would be much closer to the original, then into a film, where I felt that Chrétien's masterpiece could make a much stronger impression today*<sup>38</sup>. Per tant, l'objectiu era obrar de manera similar a

---

<sup>36</sup> Tot i així, Bresson va adaptar a *Lancelot du Lac* el clàssic *La mort del rei Artús*, i Tarkovski, com recullen els seus diaris, durant molts anys va intentar tirar endavant una adaptació sobre *L'Idiota* de Dostoievski.

<sup>37</sup> Pere GIMFERRER, *Cine y literatura*, p. 69.

<sup>38</sup> Bert CARDULLO, *Interviews with Éric Rohmer*, p. 114.

l'adaptació que Rohmer ja havia fet de *Die Marquise von O...* (1976), de Heinrich von Kleist. En aquesta nova ocasió, Rohmer afirma que *il n'est pas interdit de penser que, dans certains cas, la mise en scène cinématographique peut nettoyer l'œuvre classiques du vernis dont l'âge l'a recouvert et ce que décapage lui rendra, comme aux tableaux des musées, ses vraies couleurs*<sup>39</sup>.

Rohmer tradueix el text de *Li contes del graal* i el conserva estructurat en versos octosíl·labs aparellats. Per tal de no estendre la pel·lícula en excés retalla alguna de les narracions i diàlegs, perquè *the story of Perceval is very long, it was necessary to condense and simplify*<sup>40</sup>. Alhora, els motius econòmics també van forçar un escurçament de la pel·lícula, perquè la realització de *Perceval le Gallois* va suposar un pressupost molt més elevat del que havien requerit les seves anteriors pel·lícules. El director va optar per no representar a la pel·lícula el pròleg de l'obra (versos 1 - 68<sup>41</sup>), dedicat a Felip de Flandes, qui no només va encarregar a Chrétien l'elaboració del roman, sinó que alhora sembla ser que va inspirar, amb la seva pròpia biografia, el recorregut de Perceval en la recerca del graal<sup>42</sup>. Amb la supressió del pròleg de l'obra, desapareix l'element que directament vincula l'obra a l'època, i tan sols en resta la narració. Rohmer escurça l'episodi de l'Orgullós de la Landa (versos 3691 - 4143) i fusiona el personatge de la cosina (versos 3422 - 3690) i el de la donzella lletja de la mula (versos 4603 - 4815). Aquesta darrera escena és la més modificada de tota l'obra. En la pel·lícula, la donzella lletja es presenta a Perceval en l'espai literari de la cosina, en plena *foresta* i no en el castell del rei Artús, i li transmet tant el fatal destí de la seva mare – cosa que en l'obra de Chrétien fa la cosina- com el sentit de tot allò ocorregut en el castell del rei Pescador i la conseqüent maledicció. També hi ha petites variacions, com ho és el fet que en la pel·lícula Perceval no és cenyit amb una certa espasa a l'arribar al castell del graal i que Perceval descobreix el seu nom en l'encontre amb Galvany. D'altra banda, la reducció en l'estructura de l'obra és notòria pel que fa als capítols dedicats a Galvany, que serveixen per contraposar el nostre aprenent d'heroi a un heroi de veritat. Alhora, Rohmer aconsegueix així

---

<sup>39</sup> Joan TASKER, *Aesthetic Distance in Rohmer's Perceval le Gallois*, p. 53.

<sup>40</sup> Bert CARDULLO, *Interviews with Éric Rohmer*. p. 135.

<sup>41</sup> D'ara endavant, durant aquest capítol, els versos es refereixen als de l'obra de Chrétien de Troyes.

<sup>42</sup> Felip de Flandes nasqué el 1142, fill de Thierry, comte de Flandes i de Sibila d'Anjou. El pare va anar diversos cops a Terra Santa en Croada, d'on va portar la relíquia de la *fiolle* o ampolleta, amb la santa sang de Crist. La mare era filla de Foulques V, rei de Jerusalem, on romangué fins a la seva mort. Felip va haver de defensar, des de molt jove, les possessions del seu pare, tan absent arran de les Croades. Entre 1177 i 1178 Felip es desplaça en croada a Terra Santa per ajudar el seu cosí, el rei de Jerusalem, Baudouin IV anomenat "El Llebrós", qui cada cop tenia més dificultats per protegir el seu regne enfront les escomeses de Saladí i qui, alhora, patia una incurable malaltia que el duia a la paràlisi. És en aquesta estada quan Baudouin ofereix la regència a Felip, cosa que aquest rebutja. El 1188 Felip s'enrola a la Tercera Croada, on mor de pesta el 1191. Sembla clar que la negativa de Felip de Flandes a defensar Terra Santa li hauria generat problemes de consciència, agreujats per la caiguda de Jerusalem a mans de Saladí, i que haurien justificat que tornés a prendre la creu. Abans de la darrera partida, Felip de Flandes hauria encarregat a Chrétien de Troyes un relat on al·legòricament quedés constància de la supremacia feudal, i on es criticués la ganduleria i l'actitud passiva de molts nobles coetanis. Martí DE RIQUER, pròleg de *Li contes del graal*, p. 40-52.

modelar l'asimetria de l'obra original: la mort sobtada de Chrétien<sup>43</sup> va estroncar la narració, de manera que l'aventura de Perceval resulta, tot i que parcial, molt més desenvolupada que la de Galvany. Rohmer manté l'episodi de Galvany i la donzella de les mànigues petites (versos 4816 - 5655) i l'episodi d'Escavaló (versos 5656 - 6216), però la pel·lícula finalitza quan Perceval troba l'ermità (versos 6217 - 6518), fet que entronca amb la darrera escena de la Passió, que és una aportació de Rohmer que tanca la pel·lícula, que posteriorment tractem de manera específica. Per tant, en l'obra de Chrétien s'anuncien tota una sèrie d'aventures que atenyen a Galvany- que la mort de Chrétien no permet que es desenvolupin completament al *roman*- i que la pel·lícula no recull: són els episodis següents a l'aparició de l'ermità, tots ells dedicats a Galvany: Galvany i l'Orgullosa i Galvany al castell de les reines (versos 6519 - 9234).

D'aquesta manera, l'eix central de la narració de Rohmer és el personatge de Perceval, mentre que Galvany queda, clarament, en un segon pla. Fins i tot el centre de la recerca, el graal, esdevé de menor importància enfront el sentit de *Bildungsromans* de l'obra. Aquest enfocament queda clarament palès en el canvi de nom de l'obra de la pel·lícula. De fet, Galvany és una figura que interessa menys a Rohmer que Perceval, en la mesura que Galvany és el *chevalier accompli*, per tant, el seu camí d'aprenentatge ja ha finat. Així, no veiem Galvany deambulant entre la *foresta*, com sí que hi trobem Perceval. Galvany el trobem en els diferents castells on succeeixen les seves aventures, sempre fent una actuació més aviat galdosa. I és que és precisament el fet que Galvany ja sigui un cavaller format allò que l'exclou de la idea de progressió pròpia del *Bildungsroman* i que, per tant, fa que aquest perdi interès literari i humanístic. Galvany ja no és un personatge en aprenentatge ni del qual aprendre, per la qual cosa resulta menys noble: en ell ha desaparegut la intensitat de l'esforç per aprendre i moralitzar-se, un tret essencial del cinema rohmerià. Per tant, el *Perceval le Gallois* de Rohmer ens recorda que allò important és el camí, l'aprenentatge, el trajecte entre la *foresta*. D'altra manera, l'assoliment del coneixement comporta haver de tornar a començar de nou el camí, incessantment, de la mateixa manera que ocorre amb Perceval quan coneix Crist el divendres sant gràcies a la passió. I encara més: de la mateixa manera que ocorre quan déu decideix fer-se home i compartir el camí d'aprenentatge i patiment de la humanitat sencera. En definitiva, l'essència temàtica de la narració és el

---

<sup>43</sup> tal com ens explica Gerbert, un dels continuadors del roman:

Ce nous dist Crestiens de Troie  
qui de Percheval comencha,  
mais la mort qui l'advencha  
ne li laissa pas traire affin.

"esto nos dice Chrétien de Troyes, que empezó lo de Perceval, pero la muerte, que se le adelantó, no le dejó llevarlo a la fin". Martí DE RIQUER, pròleg de *Li contes del graal*, p. 11.

*Bildungsroman*, que tan sols poden protagonitzar aquells que recorren un humil i tortuós camí d'aprenentatge, marcat pels turments i els dubtes. Per aquest motiu, Rohmer afirma que *ce que montre ce film, c'est que l'idéal du chrétien, c'est l'idéal de la victime, du Christ, et pas celui de la victoire*<sup>44</sup>. En aquest sentit, el camí de Galvany, en tant que *chevalier accompli*, ja està esgotat. De manera semblant, Michel Zink assenyala que l'esperit de *Perceval le Gallois* coincideix amb el següent aforisme de Simone Weil: *La seule chose qui exige toute une vie d'apprentissage, l'attention aux autres et la faculté de demander à son prochain : "Quel est ton tourment ?"*<sup>45</sup>.

### 3.2.2 El llenguatge: la conservació del llenguatge de l'obra literària

El cineasta Andrei Tarkovski, reflexionant entorn la tasca de reconstrucció històrica a propòsit de la pel·lícula *Andrei Rublev*, afirmava que *por muy intensamente que nos dediquemos a estudiar las fuentes, no hay vuelta de hoja: no podemos reconstruir el siglo XV de forma literal. En el fondo, lo sentimos de forma totalmente distinta a como lo sentían las personas que vivieron entonces. Tampoco la Trinidad, de Andrei Rublev, la vemos como la veían sus contemporáneos; aun así, ese icono sigue viviendo a través de los siglos. Vivió en aquel entonces y sigue viviendo hoy. Y crea una línea de unión entre el hombre del siglo XX y el del XV*<sup>46</sup>. D'igual manera, Éric Rohmer pren com a línia d'unió entre el s. XX i el s. XIII el propi text literari de Chrétien de Troyes i la força de les imatges inspirades en els manuscrits medievals: el llenguatge que basteix el món que correspon al text esdevé l'única manera de representació fidedigna amb què el text original i la seva representació poden adquirir unitat.

La preservació que Rohmer fa del text i de la llengua és un homenatge a la textualitat, al llenguatge com quelcom a cuidar i a conservar, més que ser un mer suport de significat que pugui ser simplement traduït a qualsevol altra forma d'expressió. En aquest punt rau l'essència del seu cinema. Rohmer entén que el cinema no és només un llenguatge, filmar no és només una manera de narrar, sinó sobretot una manera de *mostrar*. Com a tal, és un mitjà que pot transportar diversos materials del món -objectes, personatges, contes o obres d'art- sempre i quan preservin la seva integritat i individualitat. El realisme cinematogràfic rohmerià no només consisteix en la versemblança o en fer les coses més vívides o dramàtiques, sinó que es basa en el respecte a la naturalesa de cada objecte i, sobretot, del llenguatge. Per a Rohmer, el cinema ha de ser un art on les coses i el llenguatge persisteixin. Només així es pot mostrar l'alteritat d'un

---

<sup>44</sup> Nicole VULSER, *Les effets de manche d'Éric Rohmer*.

<sup>45</sup> Nicole VULSER, *Les effets de manche d'Éric Rohmer*.

<sup>46</sup> Andrei TARKOVSKY, *Esculpir en el tiempo*, p. 102.

món, després de molts anys d'haver desaparegut.

Rohmer va mantenir tota la vida una actitud pedagògica i divulgadora -havia estat professor de llengua i literatura francesa de l'ensenyament públic francès i va ser una dels fundadors de la revista *Cahiers du cinéma*-. Ja hem dit que, als anys seixanta, Rohmer havia treballat en una adaptació del *roman* de Chrétien, amb una clara finalitat didàctica. El cineasta i professor de literatura sentia passió per un dels textos fonamentals de la literatura francesa, de manera que intentà transportar el text a un públic més ampli que el dels erudits. Per això, ell mateix va elaborar l'actualització del text, guardant-ne la simplicitat gramatical, l'alternança de l'estil directe i indirecte, els versos octosíl·labs propis del gènere del *roman* i, en la mesura que fos possible, el lèxic.

En *Perceval le Gallois* no és la literatura que s'aproxima al territori cinematogràfic, sinó tot al contrari: la voluntat de Rohmer quan emprèn la realització d'obres literàries com *Perceval le Gallois* o *Die Marquise von O...* és, de fet, reconstruir un text literari, de manera que l'obra literària, conservant la seva identitat, pugui tornar a ser compresa pels lectors del s. XX. És precisament el llenguatge que usa Rohmer a la pel·lícula el que marca una distància amb qualsevol altra adaptació. Rohmer va ser molt curós a l'hora de respectar el text i l'esperit de la font original, perquè entén que en el llenguatge hi subjau l'època. El director intenta fer accessible el text de *Perceval le Gallois* a un gran públic, sabent que les traduccions més populars del text a les llengües modernes no havien aconseguit transmetre la vivacitat i el ritme de l'original, i que les anteriors versions de pel·lícules basades en les novel·les artúriques tan sols s'havien centrat en el tema. Per tant, Rohmer, en el seu *Perceval le Gallois*, intenta reproduir el francès antic tan literalment com sigui possible, si cal posant a prova la capacitat del públic modern en la comprensió de l'idioma, de manera que el director s'esforça en fer compatibles la literalitat i la comprensibilitat de manera artística.

### 3.2.3 La llengua

Com hem vist, es va intentar que la conservació de l'esperit del text literari fos alhora compatible amb la comprensió per part del gran públic, tot substituint molts dels termes que havien quedat obsolets en el francès actual, suplint-los per equivalents moderns. Tanmateix, va conservar alguns arcaismes que podien ser compresos si anaven acompanyats d'una imatge que ajudés a significar el terme. La pel·lícula és plena d'exemples: un d'ells és el moment en què Perceval té per primer cop contacte amb la cavalleria i pregunta als cavallers que té a l'entorn quins són els



objectes que porten. Rohmer respecta en aquest cas la terminologia original en la nomenclatura dels instruments – *les écus, les hauberts i les javelots*-, i acompanya la càmera assenyalant cada una de les armes, de manera que tant Perceval com l'espectador aprenen conjuntament. Ocorre de manera semblant en el moment en què Perceval s'arma per primer cop, gràcies a les armes del cavaller Vermell. La voluntat de descriure uns objectes molt particulars fa que aquest sigui l'únic moment de la pel·lícula en què hi ha plans detall, plans molt tancats que particularitzen la imatge de cada objecte. Les enumeracions d'objectes en alguns episodis de Perceval ens recorda la importància que en l'èpica tenen els catàlegs d'objectes: de la mateixa manera que literàriament se'ls fa present tot anomenant-los, en el cinema el recurs propi per dur-los a presència de l'espectador és filmar-los de manera individual.

En la mateixa direcció, Rohmer conserva en el text filmic algunes paraules del text original que els espectadors poden anar entenent gràcies al desenvolupament de l'escena i a la pròpia narració. Rohmer prefereix l'arcaic *occire* al modern *tuer*, *mout* a *beaucoup*, *vermeil* a *rouge* o *puselle* a *madmoiselle*. La conservació lèxica gràcies als arcaïsmes dóna una patina antiga a l'obra que, d'una banda obliga l'espectador a estar concentrat en el text, i d'altra banda connecta l'espectador a una època i a un llenguatge distant, a fi de fer present la distància i, alhora, enriquir el francès modern a partir d'arcaïsmes. De la mateixa manera que l'escenari de la pel·lícula genera la consciència d'interpretació i de construcció d'una alteritat, igualment el llenguatge, gràcies als arcaïsmes, genera cíclicament una sensació d'estranyesa, de distància i, en últim terme, d'interpretació. Els arcaïsmes, doncs, conjuntament amb el recitat, l'escenari i la filmació queden integrats com un tot, gràcies al qual es construeix l'alteritat, la representació del text.

D'altra banda, al llarg de la pel·lícula Rohmer subratlla algunes de les paraules per indicar a l'espectador modern el sentit de l'obra. Per exemple, en la conversa entre mare i fill, Rohmer utilitza només algunes parts del diàleg, mentre que altres les repeteix. Mitjançant la reiteració que Perceval fa de les paraules *le baiser* i *son anneau* es vol subratllar les dificultats de Perceval en comprendre el significat dels consells que va rebent –element clau del *roman*- i alhora fa més comprensible l'escena posterior de la noia a la tenda. De la mateixa manera, un petit cor d'homes repeteixen les sentències clau en els ensenyaments que Gornemant de Goort dedica a Perceval. Aquestes sentències són les que Perceval aprèn, que repetirà en veu alta cada cop que les recordi i actuï segons dicten: quan perdona la vida als dos cavallers contra qui lluita en el castell de Blancaflor i quan es manté mut, tant davant de Blancaflor com davant del sant graal. D'aquesta manera s'emfatitza el caràcter de *Bildungsroman* de la peça, en què s'exposa el procés de formació del cavaller, i on es recalca que un dels problemes de Perceval és prendre's

massa literalment els consells. Segons Joan Tasker Grimbert *the film brings out strikingly the play of the verbal and the visual, of discourse and image, which is inherent in Chrétien's text where the hero must constantly not only reconcile what he sees with what he hears but also align his conduct with what he has been taught. Often the latter depends on the former: here morality and perception are inextricably linked*<sup>47</sup>.

### 3.2.4 La gestualitat

Rohmer sempre es va reconèixer deutor de la profusa tradició artística occidental, a partir de la qual havia anat construint el seu cinema, i on la resta d'arts assoleixen una presència de forma explícita: *Mantener los lazos con el pasado, con las obras de arte del pasado no impide, sino todo lo contrario, ir hacia delante*<sup>48</sup>, afirmava. Segons el propi autor, d'entre la seva filmografia, és en *Perceval le Gallois* on el teatre d'inspiració medieval es fa més evident, i on desapareix la interpretació basada en la tradició expressiva construïda en el cinema<sup>49</sup>. *Quand on compare la façon de parler actuellement avec la façon de parler au Moyen Âge, on trouve que nous sommes beaucoup plus lourds et beaucoup plus obscurs. On était beaucoup plus clairs, à ce moment-là. On disait les choses très simplement et très directement, tandis que maintenant on emploie très souvent beaucoup de figures, de périphrases, etc. Et, donc, de ce côté-là, on a perdu. Et par conséquent, quand on montre la langue des anciens précisément, et bien, on est en présence de quelque chose de plus facile (...) Plus précis et plus facile que l'époque actuelle*<sup>50</sup>. La gestualitat juga un paper fonamental en la generació de llenguatge a la pel·lícula. Els dits, els colzes i els palmells, en conjunció amb diferents parts del cos prenen una riquesa i una delicadesa comunicativa exquisida, creant un joc natural i estilitzat, en imitació a la gestualitat que es desprèn de les arts medievals figuratives. Els actors també es van haver d'acostumar a la rigidesa de les cotes de malla, absolutament realistes amb les del període descrit, i gràcies a això, segons Rohmer *we discovered a certain kind of truth in those coats of mail. They were extremely heavy, and the actors and stuntmen were forced to invent ways of moving in them, which finally inspired a whole new approach to the kind of gesture to be used in riding horses, in battle scenes, and so on*<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> Joan TASKER, *Aesthetic Distance in Rohmer's Perceval le Gallois*, p. 56.

<sup>48</sup> ROHMER, ERIC; *El gusto por la belleza*, p. 21.

<sup>49</sup> ROHMER, ERIC; *El gusto por la belleza*, p. 32.

<sup>50</sup> Eric ROHMER, *Eric Rohmer et les acteurs de "Perceval le Gallois" à propos du texte*, Min 00.00 - 0.32.

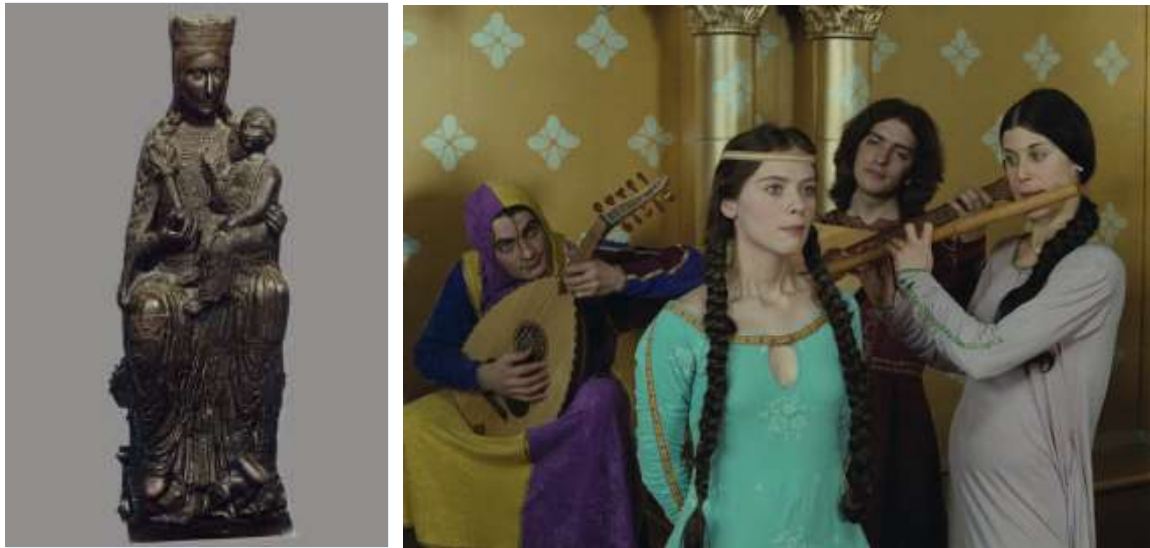
<sup>51</sup> Bert CARDULLO, *Interviews with Éric Rohmer*, p. 116.



**Figura 1. Exemples de gestualitat.** La gestualitat, sobretot desenvolupada a partir de braços i mans, és un element fonamental en l'expressivitat medieval. Mostra de la força expressiva medieval és aquesta miniatura del manuscrit 12577, fol. 169 de la BnF (ca. 1330), que il·lustra dos episodis de *Li contes del graal*: a l'esquerra, Perceval s'assabenta de la mort de la seva mare a través de la cosina, i a la dreta es representa l'encontre amb el seu oncle l'ermità.

Els actors van ser seleccionats en relació a la semblança que mostressin a les imatges medievals. Això per a Rohmer significa que els personatges que apareixen a la pel·lícula, especialment els femenins, han de ser estilitzats, amb rostres simètrics i bells, imitant l'ideal de bellesa femení medieval i concretament el món cortès en què, tal com afirma el propi Rohmer, *en fait dans les romans, le roman de chevalerie qui était fait pour des femmes, pour des lectrices, sont des romans extrêmement délicats, et cette délicatesse d'ailleurs on la retrouve aussi dans l'art, dans la peinture, et on la trouve dans la musique*<sup>52</sup>. Els gestos es van anar generant al llarg de l'any que van durar els assajos: a mesura que l'actuació s'anava perfeccionant, els actors anaven trobant el to adient. Rohmer també va indicar als actors la gestualitat de les mans a la manera medieval, de manera que el moviment dels palmells acompanyessin la paraula. La gesticulació de Perceval, l'heroi *naïf* provinent de la natura, permetia una certa espontaneïtat i més llibertat en els moviments, que es van anar suavitzant a mesura que Perceval aprenia el noble ofici de la cavalleria. El cor, en canvi, representava la societat cortesa, que es feia patent en la gesticulació subtil i gràcil de les *pucelles*, subjectes a un rígid codi. El resultat final és la moderació i condensació dels elements comunicatius que es desenvolupen entorn el text, de tal manera que els actors no expressen el text amb el cos de la mateixa manera que es faria ni modernament ni realistament, sinó que ho fan simbòlicament: els actors no diuen amb el cos i els gestos, sinó que mostren; així que es construeix un món ple de sensualitat i simbolisme en acord a la imatge, el text i la música.

<sup>52</sup> Eric ROHMER, *Eric Rohmer et les acteurs de "Perceval le Gallois" à propos du texte*, Min 2.04.



**Figura 2. La bellesa medieval.** Rohmer va seleccionar les actrius a *Perceval le Gallois*, i no tant els actors, seguint un mateix patró estètic: joves, estilitzades, pràcticament totes castanyes - excepte Blancaflor- amb un rostres agradable, ovalat, de nas fi, simètric i d'ulls ametllats. La vestimenta s'inspira directament en l'època medieval i para molta atenció en la mena de caiguda que dibuixen les teles. D'altra banda, crida l'atenció com els cabells emmarquen la faç, tot sovint amb unes llargues trenes. A l'esquerra, imatge de la mare de déu del Claustre de Solsona ( s. XII), que alguns estudis atribueixen a l'escultor Gilabert de Tolosa. A la dreta, fotograma de *Perceval le Gallois*, on es poden veure la Donzella que riu i membres del cor a la cort del rei Artús.

### **3.3 LA MÚSICA I LA MUSICALITAT**

### 3.3.1 El retrobament de la música medieval

Éric Rohmer va ser un conegut melòman: va escriure el llibre *De Mozart en Beethoven*<sup>53</sup> i va dur a escena una obra de teatre anomenada *Trio en mi bemoll* (1985) -basada en la peça de *Trio per a clarinet, viola i piano en mi bemoll major KV 498*, de Mozart-. Ara bé, Rohmer va anar amb peus de plom a l'hora d'introduir música a les pel·lícules que representen l'època coetània, la modernitat, i sempre va proferir *no poner música de película sino música en la película, es decir, filmada*<sup>54</sup>: el resultat serà la presència de música sempre diegètica en moments molt concrets. Rohmer entén que, a diferència d'altres arts com la pintura, l'escultura o l'arquitectura, la música no és un art de l'espai: és un art del temps. El director afirmava que la música és com *un aceite que lubrica los engranajes que chirrían, sin embargo, lo propio del tiempo cinematográfico, precisamente por no estar sometido a la ley del compás y la armonía, es chirriar. Cada instante independiente de los demás, mientras que la nota musical solo tiene sentido en relación con la que la precede y la sigue. Por ello, la música es la peor de las amigas para el cine*<sup>55</sup>. Tot i així, en algunes de les seves pel·lícules de caire històric, la música va tenir un paper preponderant, com a *L'Anglaise et le Duc*, a *Perceval le Galois* o a *Les Amours d'Astrée et de Céladon*, entenent per musicalitat en aquest darrer cas els sons propis de la naturalesa. Segons Rohmer, la música, precisament pel caràcter inherentment abstracte, temporal i evocador, permet un anàlisi fenomenològic del cinema, un anàlisi que vagi més enllà de les aparences.

*Existe al s. XII -afirmava Rohmer- un arte extraordinariamente importante y que incluso es uno de los mayores, el arte de los trovadores, el arte de la civilización occitana. Si empleo la palabra arte es porque significa la fusión de dos actividades precisas: la poesía y la música. La música estaba compuesta por el poeta. El poeta era su propio músico*<sup>56</sup>. Rohmer envejava de la civilització occitana la visió holística de la creació artística, a diferència de l'actualitat, on el coneixement es parcel·la i *las personas que se ocupan de la literatura no se interesan demasiado por la ilustración y las que se interesan por la ilustración no se interesan por la literatura*<sup>57</sup>. A *Perceval le Galois*, Rohmer intenta fer reviure aquest esperit holístic medieval i incorporar en escena el màxim d'arts possibles. Per això va demanar a Guy Robert que fes, a partir de l'estil musical dels ss. XII i XIII, la mateixa mena de treball de restitució que ell feia en el sentit literari

---

<sup>53</sup> Éric ROHMER, *De Mozart en Beethoven : essai sur la notion de profondeur en musique*.

<sup>54</sup> Juan Diego CAICEDO GONZÁLEZ, *Éric Rohmer: el cineasta de una pequeñez esencial*, p. 120.

<sup>55</sup> Juan Diego CAICEDO GONZÁLEZ, *Éric Rohmer: el cineasta de una pequeñez esencial*, p. 121.

<sup>56</sup> Juan Diego CAICEDO GONZÁLEZ, *Éric Rohmer: el cineasta de una pequeñez esencial*, p. 199.

<sup>57</sup> Juan Diego CAICEDO GONZÁLEZ, *Éric Rohmer: el cineasta de una pequeñez esencial*, p. 198.

i visual. Guy Robert, músic i musicòleg que estudià guitarra i llaüt i cofundador de *l'Ensemble Guillaume de Machaut*, ja havia treballat per recuperar i reinterpretar les músiques antigues medievals, en un esforç iniciat a Europa des de finals del s. XIX, i que als anys 70 del s. XX semblava més sòlid que en èpoques anteriors<sup>58</sup>. Arran de la seva col·laboració a la pel·lícula, Guy Robert va fundar posteriorment *l'Ensemble Perceval*.

Guy Robert es va esforçar per trobar una musicalitat adient a la pel·lícula, que evoqués l'època que es representa i en consonància amb l'estil artístic de la pel·lícula. L'intèrpret va incidir en la recerca de textos medievals musicals, intentant esbrinar a partir dels codis que han romàs d'antany, de quina manera deurién funcionar, per tal d'interpretar-los el més fidedignament possible. La música escollida s'adapta a l'estil literari de l'obra original, i per aquest motiu s'interpreten músiques de cort, melodies de cançons de trobadors i, fins i tot, peces amb *organum* de la naixent polifonia, que posteriorment van ser enregistrades al disc *Musique d'après des airs des XIIe et XIIIe siècles*<sup>59</sup>. L'acompanyament musical de la pel·lícula es va realitzar tot inspirant-se en la musicalitat i els instruments de l'època; per aquest motiu, ni Guy Robert ni Rohmer van arribar a concretar mai quins són els referents musicals originals que apareixen a la pel·lícula, i en els crèdits tan sols apareix que la música s'inspira *après des airs des XIIe et XIIIe siècles*. Segons Gérard Blanchard<sup>60</sup>, el repartiment de les melodies de referència emprades a *Perceval le Gallois* foren estaven inspirats en temes trobadorescos dels ss. XII i XIII, com *Can vei la lauzeta mover* de Bernat de Ventadorn. D'altra banda, l'escena del divendres Sant i Passió de Crist es basa en l'Himne gregorià *Crux Fidelis* i *Benedicamus Domino*.

La selecció musical significa un allunyament de la música de fanfara o de la gregoriana. Com hem dit, tan sols el darrer capítol, el de la Passió, clarament diferent a la resta de la pel·lícula, Guy Robert i Rohmer sí que escullen una missa cantada que explica els diferents actes que es cometien a l'acció, en què la música religiosa evoca el drama litúrgic. En coherència amb la resta del treball fílmic, la pel·lícula també s'allunya de possibles músiques anacròniques, tot i que haguessin coincidit en el tema, com el *Parsifal* de Richard Wagner, que sí que ha estat emprada

---

<sup>58</sup> Cal dir que la interpretació de la música antiga és, encara avui en dia, un tema altament polèmic atès que l'anotació musical d'antany no estava desenvolupada com en l'actualitat. És difícil saber com deuria sonar la música medieval i, tot sovint, en les interpretacions es produeixen anacronismes. Algunes pel·lícules intenten crear una imatge d'època medieval introduint a l'escena instruments populars que es considera que tenen aparença antiga; o s'introdueixen instruments musicals renaixentistes o barrocs com si fossin medievals. Aquest fet ocorre amb freqüència en moltes pel·lícules, i també en *Perceval*, especialment amb el llaüt àrab, un instrument que, tal com apareix a la pel·lícula no el trobem a Europa fins al s. XVI.

<sup>59</sup> *Perceval le Gallois: Musique d'après des airs des XIIe et XIIIe siècles* Ed. Adès: le verbe et la musique. París, 1979.

<sup>60</sup> Gérard BLANCHARD, *De l'audio dans le visuel*.

en altres adaptacions cinematogràfiques d'obres inspirades en la literatura medieval, com *Excalibur* de John Boormans (1981).

El text va alternant les parts parlades i les parts cantades, de manera que la rítmica de la versificació i l'assonància es reforcen, així com els cants i els instruments antics, essent el resultat pròxim al d'una sola peça musical d'inspiració medieval. Les melodies tenen com a lletra el text del *Perceval le Gallois* i la música no es sobreposa mai al text, sinó que l'acompanya: reforça la paraula i la narració, i esdevé un instrument més per tal de mostrar-lo.

Al llarg de la pel·lícula apareixen diversos músics: de vegades acompanyen l'acció, altres cops reciten, canten o enriqueixen el text del *roman*, de manera que el cant descriu allò que els actors estan realitzant o bé pensant. Un exemple el trobem just a l'inici de la pel·lícula, quan els instruments imiten el refilar dels ocells o el galop dels primers cavalls que apareixen. Un altre exemple és el moment en què Blancaflor decideix, en plena nit, suplicar protecció a Perceval, mentre un cor de dues dames amb un llaüt *canten* l'acció i, intercaladament amb la pròpia Blancaflor, expressen els seus sentiments. Així, constantment, s'introdueix en escena l'element musical, però de manera que es fa visible allò que normalment és invisible; transformant l'element musical en un element més del treball estètic, mostrant-lo al públic.

El so i la música són gravats sempre en directe, de manera que gairebé no hi ha post-producció de so. En *Perceval le Gallois*, molts pocs sons succeeixen fora de la paraula recitada o cantada. Quan apareix un so, com els anteriorment anomenats cants primaverals dels ocells o els cavalls al galop, o el so de les armadures, sempre apareix en escena l'instrument que simula aquest efecte, de manera que allò acústic i allò artificial es barregen i, en conseqüència, els elements musicals queden estilitzadament inserits en el decorat, en l'actuació i, en definitiva, en el *roman*. L'aparició dels artificis musicals, així com dels músics a l'escena, obliga l'espectador de la pel·lícula a mantenir una actitud analítica i distanciada. Aquest de seguida entén que la interpretació i execució musical forma part de la pel·lícula, fet que genera una nova distància entre la pel·lícula i l'espectador. Amb la presència dels músics, com intrusos, en la mateixa acció de la narració, Rohmer torna a accentuar l'artificialitat de transportar un *roman* medieval a un mitjà modern com és el cinema, i alhora torna a trencar amb la representació realista cinematogràfica tradicional. La música és un element més de la cultura que és una època, i la seva reinterpretació, en relació a la reinterpretació que es fa de la resta d'arts, ha de servir per representar el text i, amb ell, l'època.



El tractament de la música a la pel·lícula té elements en comú als que Jean-Marie Straub i Danièle Huillet havien sostingut durant la realització de *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968)<sup>61</sup>. En aquesta pel·lícula, la interpretació de la música és el subjecte principal i l'element a partir del qual es desplega la relació entre Anna Magdalena Bach i el seu marit. En aquest sentit, Jean-Marie Straub afirmava que *nosotros mostramos personas con vestidos de época, mostramos un hombre que lleva una peluca y un vestido de cantor, pero no diremos al espectador: éste es Bach (...) Incluso en los "puntos" de la vida de Bach se respetará el intérprete de Bach que es Leonhardt. La película, el juego, consiste en poner en contacto estas tres realidades, los manuscritos, los textos y la música. Solo si salta una chispa entre estos cuatro elementos se conseguirá algo*<sup>62</sup>. Com per Rohmer, pels Straub-Huillet la interpretació musical no és acompanyament, ni comentari, sinó que és el centre mateix de la pel·lícula, el mitjà -junt amb la resta d'arts- que possibilita poder accedir a *lectura* del roman en el cas de *Perceval le Gallois* i, en el cas de Bach, a la relació sentimental de la parella. Ells mateixos afirmen que *lo importante será mostrar qué sucede mientras se interpreta un fragmento musical*<sup>63</sup>. Els Straub – Huillet, com Rohmer, pretenen mostrar persones que desenvolupen el seu treball davant la càmera, per tal de poder construir, en el cas de *Chronik der Anna Magdalena Bach* una biografia sentimental i en el cas de *Perceval le Gallois*, una aproximació a la literatura medieval.

### 3.3.2 El cor i la recitació

Com ja hem dit, el text que apareix a la pel·lícula respecta el format original de l'obra de Chrétien de Troyes: els actors reciten en versos octosíl·labs aparellats i mantenen els canvis narratius a partir d'un joc en què en la narració es combina la tercera i la primera persona, característica pròpia de la literatura medieval i de Chrétien de Troyes, fet que atorga vitalitat a la narració. Així, en lloc d'actualitzar el text adaptant-lo a les formes de narració modernes, Rohmer radicalitza l'element original de l'obra, amb el resultat que la peça conserva l'esperit i no perd el dinamisme en la narració.

Inicialment, Rohmer havia pensat que la narració avancés a partir dels diàlegs que es concentraven en els personatges principals, però el sistema no va funcionar. Llavors va decidir transformar el narrador en un cor de músics, inexistent en l'obra escrita, que, com en les

---

<sup>61</sup> Els tres autors tenien coneixença mútua, entre d'altres, gràcies a *Cahiers du cinema*, revista fundada i dirigida entre els anys 1958 - 1963 per Éric Rohmer, on Straub - Huillet van col·laborar diversos cops.

<sup>62</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. *Escritos*. p. 106.

<sup>63</sup> STRAUB, Jean Marie; HUILLET, Danièle. *Escritos*, p. 99.

tragèdies gregues, va apareixent a les diferents escenes i que canta i recita la narració acompanyat d'instrument medievals. Sovint el cor subratlla el caràcter de Perceval, especialment en les escenes amoroses o en les que es mostra el desconeixement que el nostre heroi té de l'amor i de les dones i en què el cor té una actitud sorneguera i quasi *voyeur*. Les dues escenes on més clarament es veu aquest efecte és en l'escena de la dama a la tenda i en la primera escena d'amor entre Perceval i Blancaflor. Alhora, alguns dels músics del cor també participen com a actors en la narració, de manera que el cor manté una doble posició que agilitza el ritme: d'una banda, el cor es manté com un cos extern als fets descrits, i de l'altra, trenca aquesta distància i part del cor actua en el propi *conte*, com un personatge més de l'acció. L'alternança de veus en la narració ja la utilitza el propi Chrétien de Troyes en el *roman*, sobretot en les escenes que succeeixen a la cort del rei Artur - quan algun cavaller reconta les accions o aventures de Perceval- o en algunes de les lluites - en què el combat és filtrat a través de la descripció que en fan els assistents-. Rohmer empra aquest mateix instrument de narració i l'aplica a moltes escenes mancades de diàleg. Així aquest instrument de narració en què un personatge de l'acció assumeix el rol de narrador és clar en l'aventura de la donzella de les mànigues curtes, quan les dues filles Thiébaut i les seves dames observen des de dalt del castell el torneig que succeeix a l'arena, lloant els moviments de cada un dels seus cavallers. El resultat és que la narració és recontada des de diferents personatges: pel cor i pels propis protagonistes que, o bé descriuen els fets ocorreguts en un fora de camp<sup>64</sup>, o bé narren les seves pròpies accions –difuminant la distància entre personatge i narrador-. En els casos en què el fragment a narrar és bastant llarg, també el poden recitar diversos personatges en relleu, element que recorda a l'estructura narrativa en caselles de la pintura medieval. L'estil de la narració manté l'alternança tan medieval entre el directe i l'indirecte, i s'assenyala el canvi a la primera persona amb un mecanisme tan literari i senzill com és la pronúncia d'un "ell diu". Així, el rol del narrador es fracciona i s'esvaeix, sense perdre narrativitat ni renunciar als comentaris irònics. Aquests comentaris irònics tot sovint són pronunciats pel cor, qui manté sempre la distància necessària amb la narració que permet la ironia. El fruit de les diferents tècniques és que la narració guanya dinamisme en crear constantment un moviment de distanciament i d'aproximació en la narració. Ara bé, el treball perquè els actors aprenguessin a recitar va ser molt difícil: ja hem dit que els assajos es van perllongar més d'un any, per tal que el recitat final respectés la poètica pròpia del text i s'adquirís naturalitat en el moment en què el poema és compartit entre diferents actors o es canvia en un mateix vers de primera a tercera persona.

---

<sup>64</sup> Tècnica cinematogràfica que succeeix quan l'acció o el diàleg té lloc fora del camp visual de la càmera.

Tot aquest conjunt de tècniques permeten transportar el text de Chrétien, pensat per a una lectura solitària més que per a ser recitat, a una altra mena de literalitat. Gràcies a la imatge, amb qui el text es relaciona de forma polisèmica, es trenquen les formes de narració pròpies de la literatura, i la narració de text-i-imatge facilita la comprensió a l'espectador. Aquesta alteració de la narració no desvirtua el text de Chrétien, ja que la terminologia dels seus poemes se sol referir a descripcions de persones, objectes<sup>65</sup> o d'accions. Es diria, doncs, que la literatura de Chrétien és especialment apropiada pel cinema, en què tot terme del poema és transportable a una imatge, i és aquest exercici el que, excel·lentment, va teixint Rohmer.

---

<sup>65</sup> És el cas de la descripció dels cavallers a l'inici del *roman*, o de la bellesa de Blancaflor.

### **3.4 L'ESPAI I EL TEMPS**

### 3.4.1 L'escenari

Poc abans de l'estrena de *Perceval le Gallois*, Éric Rohmer va publicar el llibre *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau* (1977). Com assenyala Stefania Conte, l'autor divideix *l'analisi in pittorico, architettonico e filmico, lo spazio del Faust, indagato nella sua organizzazione geometrico-dinamica, convoglia per il cineasta l'idea stessa di tempo, poiché egli considera il movimento la materia del cinema al lavoro*<sup>66</sup>. No és estrany, doncs, que l'escenari sigui un element essencial de la cinematografia rohmeriana, tot i que expressat de maneres ben diferents segons el tipus de pel·lícules. En aquelles pel·lícules situades en un context històric que no és el nostre, Rohmer narra històries basades en textos literaris d'altres autors on no es produeix una aproximació a la pel·lícula mitjançant un reconeixement empàtic o una identificació dels personatges o de la trama, sinó tot al contrari: en tot moment la pel·lícula es mostra distant respecte l'espectador. La distància és un element clau en l'obra de Rohmer, una distància que es desenvolupa tant entre la narració i l'espectador com, en el cas de *Perceval le Gallois*, *Die Marquise von O...* i *L'Anglaise et le duc*, entre ambdós períodes de creació: el de l'obra literària i el de l'obra cinematogràfica. La necessitat de crear aquesta distància condueix Rohmer a situar l'obra en un escenari que no intenta amagar que és precisament això: un escenari. L'objectiu del recurs és recalcar l'intent d'interpretació que es fa del text i que l'espectador no perdi mai la noció de representació, de narració d'un món tergiversat. En la mesura en què l'estil de representació és altament estilitzat, es reforça la sensació de distanciament estètic entre l'espectador i el material presentat: l'espectador mai no oblida que la visió enfront dels seus ulls mostra un món allunyat d'ell.

André Bazin –mentor de Rohmer i teòric del cinema- afirmava en l'assaig "Teatro y cinema" (1951) que el cinema no ha d'adaptar peces teatrals tot intentant transformar-les a través de tècniques cinematogràfiques, com filmar en localitzacions reals o intentar ampliar el món del text teatral. Ben al contrari, el cinema, si busca adaptar un text teatral, necessita crear un món tancat en què el text original conservi la seva essència, allà on les paraules puguin trobar la seva caixa de ressonància teatral<sup>67</sup>. L'escenari que Rohmer dissenya per a *Perceval le Gallois*, doncs, respon a aquest "món tancat", dissenyat per evitar una visió realista i moderna del text de Chrétien. Com en l'espai medieval, l'organització de l'escenari i dels seus elements en *Perceval le Gallois* no respon a criteris racionals, lògics o físics. Les formes que emfatitzen l'artificialitat augmenten l'esperit medieval i la conservació de l'autenticitat del text. No hi ha res natural en

---

<sup>66</sup> Stefania CONTE, *La quête e il racconto morale: il Perceval di Éric Rohmer*/ 1. A.

<sup>67</sup> José Antonio PÉREZ BOWIE, *Teatro y cinema: un permanente dialogo intermedial*", p. 578.

el *Perceval le Gallois* de Rohmer o, dit d'una altra manera, res que respongui a les convencions constructives del realisme modern.

Aquest fet contrasta amb l'estil de la filmació i dels escenaris emprats per a les pel·lícules no històriques de Rohmer. En aquests rodatges, la naturalitat és una de les principals característiques: la capacitat de filmar una platja en ple estiu, la ciutat atrafegada amb la lleugeresa del moviment de la càmera, els espais quotidians... Aquesta mateixa capacitat de Rohmer per expressar la naturalitat de les complexes relacions humanes que trobem en les seves pel·lícules contemporànies, la trobem també en el Rohmer que adapta textos literaris històrics, en què tot el llenguatge cinematogràfic es congrega per expressar allò de què és objecte el film: la filmació del propi *roman*. D'una altra manera: en les pel·lícules modernes sobre les relacions interpersonals, Rohmer filma de la manera més natural i lleugera possible, mentre que a les pel·lícules històriques i basades en textos literaris, els elements quotidians i històrics no hi són presents o són esquemàtics, situats en un escenari de cartó, en què sempre es fa present l'artificiositat. Llavors, un cop constatat el contrast entre "naturalitat" contra "artificiositat", resulta que, potser, aquest xoc provoca un distanciament que pot fer ressaltar la mena d'objecte que és la pel·lícula i, per tant, aquest contrast pot fer entendre a l'espectador que en la pel·lícula s'està filmant amb naturalitat alguna altra cosa: el *roman*. I no tan sols, el *roman* de *Li Conte du graal*, sinó el propi gènere del *roman*, de la mateixa manera que quan Rohmer filma una escena a la platja d'obres coetànies no parla només d'aquella platja, ni d'aquelles persones, sinó de la nostra època.

La fidelitat al *roman* que en tot moment procura mantenir el director, obliga a intentar transposar a la pel·lícula l'espai d'aquest gènere, que Rohmer entén que és tancat, circular i rodó. Inspirant-se directament en l'espai de les miniatures medievals el director afirmava que va tenir la idea *which might appear paradoxical, of rendering the absence of the third dimension by an exaggeration of that same dimension. Which is to say, rendering the flat through the curved. After all, the frames of medieval paintings aren't always square. They are frequently in the form of letters, as in the famous illuminated manuscripts from Ireland. When this is so, the edges of frame, which are generally ornamental, weigh very heavily on what is depicted within. The painting seems to curve under them*<sup>68</sup>. En aquest únic escenari es roda tota la pel·lícula i l'escenari es va adaptant a les diferents escenes. El mecanisme recorda al *Kammerspielfilm*<sup>69</sup>, un gènere cinematogràfic en què tota l'acció es narra en una sola unitat d'espai i en què, tot i que

---

<sup>68</sup> Bert CARDULLO, *Interviews with Éric Rohmer*, p. 119.

<sup>69</sup> En alemany significa "cinema de cambra".

els elements del món material hi són representats d'una forma realista, han de ser entesos de manera simbòlica.

En l'escenari de *Perceval le Gallois* hi ha una preponderància de les formes arrodonides: l'absis, les torres, els arbres, el camí.... i els colors plans i saturats: blau atzur, vermell, verd clar i daurat. La sobrietat del conjunt de l'espai intenta mostrar que a l'època medieval allò important no és reflectir la totalitat de l'espai, sinó solament l'espai dels elements significatius. Rohmer entén que *in Romanesque paintings, there is a graphic continuity, the space is filled, but at the same time the objects are not linked to each other, while in modern paintings the objects are linked and the space is empty*<sup>70</sup>. En aquest decorat simbòlic, les armes, les vestimentes i els cavalls són elements realistes, perquè són descrits específicament en el text, tots ells significatius, de manera que en el decorat de Rohmer prenen un caràcter propi o naturalístic que contrasten amb el decorat.



**Figura 3. Imatges de cinema *Kammeraspiel*.** Dos fotogrames de *El gabinete del Dr. Caligari*, de Robert Wiene (1920). La pel·lícula va adoptar parcialment els principis del cinema de *Kammeraspiel*, en què tota l'acció es roda en una mateixa unitat d'espai. La pel·lícula també va incorporar elements propis de l'expressionisme alemany.

Així, el món recreat per Rohmer és un món que reflecteix la noció de l'espai medieval: un món únic i tancat, cohesionat per l'amor a les coses creades per déu. El substrat religiós de la interpretació rohmeriana implica la imposició d'una distància eminentment espiritual, més que literal o real entre la pel·lícula i l'espectador. La lògica de l'espai, per tant, és simbòlica i intel·lectual: expressa com la persona emergeix de l'espai confús i salvatge de la *foresta* vers la consciència i coherència de la dedicació a Crist. En coherència, aquest espai per on transcorre el viatge de Perceval no té un significat naturalista, sinó que té un significat espiritual, de transformació i d'aprenentatge. La velocitat amb què Perceval es desplaça entre les escenes de la narració no és realista, perquè el temps s'adapta a la narració i no a la inversa. En cap moment

<sup>70</sup> Bert CARDULLO, *Interviews with Éric Rohmer*, p. 128.

es planteja “quant de temps comporta anar d’aquí a allà”, perquè *Perceval le Gallois* es desvincula d’una geografia concreta, fet que queda palès en diferents moments de l’obra de Chrétien. Un exemple és l’escena en què Perceval pregunta al carboner quin és el camí cap al castell del rei Artús. El carboner només dóna dues indicacions: que segueixi el camí, trobarà el castell al costat del mar. A la següent escena, Perceval ja és a la cort del rei Artús.

Si la continuïtat de l’espai-temps no és realista és perquè s’eludeix en favor d’allò que veritablement importa en l’imaginari medieval: les accions, els objectes i els fets. Un cop més, l’espai i el temps de *Perceval le Gallois* es deu al propi text del roman i a la lectura cinematogràfica de la literatura medieval i dels escenaris que es descriuen. El *roman*, doncs, exposa tant un temps entès com a evolució iniciàtica del nostre jove heroi, com una manera d’organitzar un text literari en què el temps és discontinu i tallat per les diferents escenes. La manera amb què Rohmer filma els moviments espais-temporals no només és fidel a l’ordre i a la importància segons allò que compareix en la novel·la - l’espai i el temps de la novel·la-, sinó que a més recull l’espai-temps o moviment d’evolució iniciàtico-espiritual del personatge, recuperant així un sentit del concepte “espai-temps”, un sentit molt fidel al que tenia en època medieval: el temps com l’espai per a esdevenir, l’espai de creació de tot allò que és. En reunificar el sentit del moviment espiritual que conforma Perceval i els desplaçaments per llocs i fets de la narració, es recupera un sentit de moviment i de temps molt més proper a la idea de temps d’època pre-moderna, el temps de fer-se de cada cosa, sentit que alhora encaixaria amb la pròpia idea de *Bildungsroman*.

És interessant la relació entre *Perceval le Gallois* i *L’enfant sauvage* (1970) de François Truffaut, on Néstor Almendros també va ser-ne el director de fotografia. En la pel·lícula de Truffaut, la contraposició entre natura i espai humà també es construeix gràcies a la filmació d’escenes en espais inspirats en les pintures de l’època, en aquest cas d’estil neoclàssic. Gràcies a aquest recurs, l’espai humà es representa com un producte fruit de la cultura, d’una construcció, que pren un caràcter iniciàtic, en contrast amb la representació d’una naturalesa homogènia, espessa i salvatge, com ocorre en *Perceval le Gallois*.

El paisatge de *Perceval le Gallois* és sempre figurat i arbitrari, i els seus elements incerts. En cada una de les seves victòries, Perceval envia els seus enemics vençuts a la Cort d’Artús, i en cap ocasió informa sobre com arribar-hi. L’encontre entre la cort del rei Artús i Perceval, aclaparat per l’escena de les taques de sang sobre la neu també sembla ser fortuït. Allò que hi ha entre els castells, entre l’espai humà, és la *foresta*, el bosc: la imatge del desordre, de perill. La manca de termes en el text de Chrétien que adjectivin aquest vast espai -tan sols és referit



amb els termes “verge” i “salvatge” - fa que tingui poques característiques pròpies, i que, per tant, correspongui amb fidelitat al text: no importa la grandària, la densitat o l'espessor dels seus arbres. Al contrari: allò que duu una relació significant entre els dos castells i Perceval, és una manera de ser i una predisposició espiritual, no una comprensió en termes geogràfics. L'escena en què el rei Pescador assenyala a Perceval on es troba el castell mostra la qualitat arbitrària i simbòlica de l'espai: Perceval segueix les indicacions del rei Pescador, però un cop és al cim de la roca no veu res, fins que el castell apareix. Així, sembla que la possibilitat de veure el castell rau en la idoneïtat de la persona - que estigui fora de malícia- i del desig o necessitat de veure'l, alhora que ens recorda que el text també és paraula creadora. El castell del graal no es situa en un lloc geogràfic ni literal ni naturalista. En aquesta escena, hi ha una relació casualment virtual entre les paraules de Perceval i la presència del castell allà on el rei Pescador ho havia indicat. Tota la topografia depèn d'algun motiu extra-físic: en un inici, Perceval tan sols veu “cel i terra”. La naturalesa concreta dels espais depèn d'altres causes, perquè l'espai no té ni integritat ni forma per ell mateix. En definitiva, tot l'escenari es construeix sobre allò simbòlic i distant al naturalisme i a la modernitat, de manera que subjau com un element predisposat a contenir allò que essencialment és la pel·lícula: el text filmat de Chrétien de Troyes.

### 3.4.2 Les miniatures medievals

Ja hem assenyalat que, en les pel·lícules que reflecteixen un context històric determinat, com *Perceval*, *L'Anglaise et les ducs* o *Die Marquise von O...*, Rohmer utilitza tots els referents culturals al seu abast per reproduir l'època de la manera més fidedigna, sempre des de la distància de les formes. Així, en totes aquestes pel·lícules, les escenes es construeixen a partir de les imatges que han romàs de la pròpia època. Les referències pictòriques a les miniatures medievals en *Perceval* o en el cas de *La Marquisa von O...* a Caspar David Friederich i Henry Fuseli no només afegeixen detalls històrics o recreen una acurada atmosfera, sinó que proporcionen una concepció d'aquell món i de la seva transcendència. Rohmer entén que cal restablir el llenguatge, i amb ell les imatges, com a un mitjà que ajudi al desenvolupament de la cultura i, amb això, la construcció de l'home. Amb tot, cal entendre que la inspiració que Rohmer troba en les miniatures medievals és *traduïda* al mitjà d'expressió cinematogràfic. Per tant, l'organització de les formes en el cinema *es muy importante, pero siempre que esté hecha con los medios propios del cine y no con otros, copiados de la pintura*.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Pasolini, Pier Paolo; Rohmer, Éric; *Cine de poesía contra cine de prosa*, p. 70.



**Figura 4. La immersió de referents pictòrics en les pel·lícules.** A la imatge de l'esquerra, l'obra de Henry Fuseli *El Malson*, pintat el 1781 (Detroit Institute of Arts). A la dreta un fotograma de *Die Marquise von O...*, pel·lícula que es construeix a partir de referents pictòrics coetanis a la narració de Henry von Kleist, que Rohmer i Almendros, enlloc de silenciar, potencien, com una homenatge a l'art i, per extensió, a la pròpia època.

Així, l'escenografia de *Perceval le Gallois* està inspirada en les il·luminacions miniades medievals, a partir de les quals el director havia generat l'explicació del *Perceval ou Le Conte de graal* per a la Télévision Scolaire Française l'any 1964. Rohmer situa directament i intensifica el problema de la transposició de les imatges medievals a la pantalla de cinema: a l'Edat Mitjana, la jerarquia de les figures és suggerida per la seva mesura, per l'alternança rítmica dels colors i pel codi simbòlic dels gestos o de les postures. I el que és molt important: a l'Edat Mitjana s'ignora la representació d'imatges segons la perspectiva. Per aquest motiu, l'absència de perspectiva és una constant en les imatges de *Perceval le Gallois*, la gran majoria de les quals es construeixen sobre els fons pla del paisatge i amb elements que generen una perspectiva lineal distorsionada. Eric Rohmer intenta, per tant, crear unes imatges anteriors a les que es van desenvolupar a partir del Renaixement i que Leon Battista Alberti conceptualitzà al llibre *De pictura* (1435). En aquest sentit, és interessant assenyalar les semblances entre la tècnica de creació de profunditat en l'espai de Rohmer i del món medieval, a través de l'assaig que el 1919 el rus Pàvel Florenski analitzà a *La perspectiva invertida*. En aquest llibre, Florenski conceptualitza la mena de representació que es dibuixa a les icones russes, de tradició medieval, que anomena "perspectiva invertida", i alhora posa en dubte la creença establerta des del Renaixement, segons la qual la perspectiva lineal moderna és l'adient alhora de duplicar la realitat en una superfície bidimensional: *la representación perspectiva del mundo es una de las innumerables maneras de establecer la señalada correspondencia*, assenyala Florenski, i afegeix que *además, es una manera extremadamente reductiva, deficiente, constreñida por innumerables*

condicionantes que determinan sus posibilidades y limitan su aplicabilidad<sup>72</sup>. Pàvel Florenski qüestiona els fonaments de perspectiva renaixentista a partir de dues hipòtesis altament inversemblants: l'existència d'un únic ull o ull ciclopí, completament estàtic, i la projecció que aquest fa d'una imatge sobre una superfície perfectament plana. Florenski, en canvi, analitza les icones medievals i posa de relleu la coexistència de múltiples centres i de diferents punts de vista, ja que *el objeto del artista no es pintar tratados abstractos, sino cuadros, es decir, representar aquello que él realmente ve. Y lo que ve, por el propio funcionamiento del órgano visual, no es en absoluto el mundo kantiano; por consiguiente, deberá representar algo que en ningún caso se someta a las leyes de la geometría euclidiana*<sup>73</sup>. A més de l'existència de centres múltiples, Florenski també destaca en *La perspectiva invertida* l'existència de *líneas paralelas que no pertenecen al plano del icono, las cuales estarían obligadas, de acuerdo con las leyes de la perspectiva, a convergir hacia la línea del horizonte, en el icono sucede exactamente lo contrario, pudiendo ser representadas como a líneas divergentes*<sup>74</sup>, fenomen que Florenski designa com a “perspectiva invertida”. Ambdós elements – la teoria dels centres múltiples i de



**Figura 5. Referents de la naturalesa.** Els arbres i els altres elements de la naturalesa són il·lustrats en època medieval de manera simple i sintètica, com els representats en aquest miniatura en què es representa Lancelot del Llac i Mordred cavalcant per la foresta. Manuscrit 122 fol 180, s. XIV, de la BnF. Els arbres d'aquesta il·lustració són semblants als representats a la pel·lícula.

la perspectiva invertida- es complementen en les icones russes amb un ús del cromatisme - en colors plans o en línies- molt particular que intenta destacar els plans menors de manera que es subratlli la no subordinació de la representació de l'espai i els seus elements a la perspectiva lineal. L'anàlisi que Florenski desenvolupa de les icones medievals es pot extrapolar al conjunt de l'art medieval, pre-renaixentista. Rohmer, persona atenta a les representacions antigues, pren aquestes mateixes tècniques de creació pictòrica i les introdueix a la

<sup>72</sup> Pàvel FLORENSKI, *La perspectiva invertida*, p. 92.

<sup>73</sup> Pàvel FLORENSKI, *La perspectiva invertida*, p. 99.

<sup>74</sup> Pàvel FLORENSKI, *La perspectiva invertida*, p. 22.

pròpia escenografia. D'aquesta manera, no només trobem *medieval*s els colors plans, les línies esquemàtiques dels decorats o la síntesi de les formes; sinó que tot sovint, subtilment, Rohmer deforma la perspectiva dels objectes representats, per tal que la nostra aproximació visual sigui semblant a la medieval.



**Figura 6. Escenes a una tenda.** La imatge de l'esquerra és una miniatura d'Albertolus de Porcellis, ca. 1380 (BnF 343 fol.31v), en què s'il·lustra l'episodi de Perceval i la Temptadora, inclosa en una de les continuacions de la inacabada obra de Chrétien. La imatge de la dreta és un fotograma de la pel·lícula de *Perceval le Gallois* on es veu l'escena en què l'Orgullós retorna a la tenda de la seva estimada, després del pas de Perceval. Les afinitats entre ambdues imatges és clara, però és especialment rellevant la manera com Rohmer situa el llit de la tenda, amb el capçal lleugerament alçat, de manera que la mena de perspectiva que s'aconsegueix recrear és semblant a la perspectiva de l'època de la narració, tal com es pot observar, per exemple, en la posició de la taula de la imatge de l'esquerra, també lleugerament alçada per la seva part posterior.

Alguns referents artístics representats a la pel·lícula són anacrònics, però això no condiciona la lectura medievalista. Chrétien és un autor de finals de s. XII i en les imatges es pot veure la influència d'obres d'art i miniatures posteriors, del s. XIII i XIV; algunes -especialment les escenes d'interiors- són pròximes al *Quattrocento* italià. Les referències són igualment vàlides, més si hom recorda que Rohmer no busca pas una reconstrucció exacta de la història, no intenta fer un documental, sinó que intenta evocar l'esperit d'una època. Cal entendre aquests préstecs en la lògica interna de la pel·lícula: en la naturalesa dels espais, en els moviments creats i en l'ús de tot referent artístic, que en el seu conjunt aconsegueixen donar forma a la interpretació.



**Figura 7. L'ús de la perspectiva.** Imatge de l'esquerra: fotograma de *Perceval le Gallois*. Galvany a l'entrada del castell d'Escavalot. Imatge de la dreta: *La Trinitat* de Masaccio, a l'església de Santa Maria Novella ca. 1425. En les imatges d'interiors, Rohmer introdueix una perspectiva pròxima a les imatges del Quattrocento, que s'acompanyen d'un moviment de càmera en profunditat, cap a l'interior de la imatge i que ressalta la perspectiva.

D'altra banda, el temps és experimentat per l'espai, per la juxtaposició de diferents llocs que constitueixen moments diferents d'una història. Per això, Rohmer dissenya un escenari, una il·luminació i una actuació que propiciï l'acostament cinematogràfic a l'art miniat medieval, de manera que la pel·lícula es construeix a partir de la reminiscència de les formes pictòriques medievals. Els arbres cobren un paper fonamental en la creació d'un espai significant, com és l'espai literari de la *foresta*. A l'escenari, amb una brillantor d'alumini, els arbres van ser un element molt controvertit i criticat. El director afirmava que *no puedo soportar que las nuevas técnicas fotográficas –que la visión fotográfica del hombre moderno- se proyecte sobre hechos antiguos. Pensé que había que representar esos árboles como los representaba la gente de la edad media*<sup>75</sup>. Rohmer els va dissenyar artificials per defensar la síntesi que presenten com a idea d'arbre, en tant que essència i no com a descripció, un pas més que ens acosta a l'esperit simbòlic de l'època de Chrétien. Les formes rudes de les roques, la natura i els edificis inclouen la bellesa de la simplicitat i, sobretot, remarquen que la representació rohmeriana en pel·lícules no contextualitzades en la modernitat estan condicionades i subjugades a la representació i recreació d'un possible esperit de l'època, que només és assolible a través de l'art que ha generat i romàs de la pròpia època. Rohmer, per tant, basa la recreació cinematogràfica de

<sup>75</sup> Enrique Sanz Miguel PÉREZ, *La lectora de Fontevraud: derecho e historia en el cine de la Edad Media*, p. 105.



l'esperit medieval en tres conceptes fonamentals que subjauen a les miniatures i a les corresponents escenes: el llenguatge, el símbol i la distància d'interpretació.



**Figura 8. Representació dels edificis.** A la miniatura de l'esquerra se situa Perceval davant d'un castell i a la del centre Perceval dialoga amb el seu oncle l'ermità. Ambdues imatges pertanyen al manuscrit 12577 de la BnF (fol. 78v i 36, respectivament). A la dreta, fotograma de *Perceval* just abans d'entrar a Belrepeire. S'observa com les dimensions del castell, les seves obertures i els colors plans s'inspiren en les miniatures medievals. Per a totes les escenes que succeeixen en un castell, Rohmer sempre utilitza el mateix decorat, i tan sols canvia l'escut.

Els castells són edificis petits i daurats, amb els interiors inspirats en l'arquitectura romànica, amb pilars gruixuts, estances il·luminades amb colors daurats, blavosos i vermells com a les miniatures medievals. En els murs dels castells hi pengen els escuts: en el de la mare el cérvol, en el de Gornemant de Goort un lleó d'or sobre el fons vermell, una flor blanca sobre blau en el de Blancaflor i un graal en el castell del graal. Tot allò filmat és opulent i subtil, i en bellesa destaca l'escena de la desfilada del graal, punt central de la narració. Els cavalls transiten per aquest escenari que, amb els homes, són els únics éssers vivents i testimonien la importància que per a la cavalleria tenien els cavalls, com un binomi indissociable que atorga virtut i noblesa.

Tot i les semblances i la voluntat d'imitació entre les miniatures medievals i la seva transposició en la pel·lícula, hi ha algunes trets difícilment transportables a causa de la necessitat fílmica i d'interpretació de la pel·lícula. Una especialment important és el predomini que tenen en les miniatures els perfils o les representacions en tres quarts de les fisonomies. En les miniatures medievals, difícilment es representen retrats frontals. Ben diferent ocorre en la filmació rohmeriana: en la majoria de plans es busca la frontalitat. Aquest fet està molt determinat per la filmació, que busca plans generals, plans americans i plans mitjans<sup>76</sup> - menys en els que ja hem assenyalat anteriorment en què se centra en alguns objectes- i que situen la càmera en un punt estàtic que fa que els personatges s'apropin a ella i, d'aquesta manera, es prioritzi la frontalitat i el moviment en profunditat de la imatge.

<sup>76</sup> El pla mitjà és aquell en què la imatge es focalitza des de la cintura fins el cap. El pla americà o pla tres quarts, en canvi, inclou la imatge d'una persona des dels turmells fins el cap. S'anomena així perquè és el pla típic dels westerns americans.



**Figura 9. Representació i filmació de les figures.** Imatge superior: Perceval abandona casa seva i encontra els cavallers, a qui pren per àngels. Totes dues escenes comparteixen un mateix espai, i tan sols estan dividits tots dos temps per l'element vertical de l'arbre. A la miniatura del mig, la mare cau morta i posteriorment Perceval mata el cavaller Vermell (Manuscrit 12577 fol 1 de la BnF). A la part inferior, fotograma de l'arribada dels cavallers que encontra Perceval. En les miniatures medievals veiem com es representen les figures en un perfil de tres quarts. En canvi, Rohmer prima la frontalitat de les escenes, fet que es reforça per un moviment de càmera que s'introdueix cap a l'interior de l'escenari. Es pot observar, igualment, el manteniment de franges de color plans, d'on destaquen els cavallers.





**Figura 10. Les batalles.** Imatge de l'esquerra, miniatura corresponent al combat entre Perceval i Aguiueron (manuscrit 12577, fol. 13 de la BnF). A la dreta, fotograma de la lluita entre Perceval i l'Orgullós de la Landa. S'observa la semblança en el vestuari, les armes i la posició de lluita entre ambdós personatges. Ara bé, a la pel·lícula, les lluites s'efectuen sense cavall - excepte en la batalla de Perceval contra el cavaller vermell i el Senescal Keu- element més emblemàtic de la cavalleria i que sí que es representen en les miniatures.



**Figura 11. La filmació d'interiors.** A dalt a l'esquerra: Primera continuació del Conte del graal, *roman* anònim (BnF 12577, fol. 18v. Ca 1330). Perceval arriba al castell del graal i és cenyit amb l'espasa. Posteriorment, s'inicia el seguici del graal. A dalt a la dreta: Fotograma de *Perceval le Gallois*, durant la processó del graal. A baix a l'esquerra: Primera continuació del Conte del graal, *roman* anònim (BnF 12577 fol. 74v. Ca 1330). La processó de l'espasa i del graal. A baix a la dreta: Fotograma de *Perceval le Gallois*. Banquet al castell del rei Artús.

Les miniatures medievals inclouen diferents accions en un mateix espai, tot i que alguns elements arquitectònics verticals generen caselles on succeeix concretament cada acció. Representar aquesta concepció de l'espai requereix plans molt oberts, quasi panoràmics, cosa difícil de reproduir cinematogràficament quan es representen interiors. En aquests casos, com per exemple la desfilada del graal o la presentació de la cort del rei Artús, Rohmer opta per generar una visió "panoràmica" a partir d'un suau moviment de la càmera de plans mitjos, que



ressegueix l'acció que discorre pels diferents àmbits. És notòria la inspiració de Rohmer en miniatures pel que fa a les estovalles dels banquets, la decoració de les parets o el manteniment del cromatisme dominant en blau i vermell.



**Figura 12. El rei Pescador.** A l'esquerra, miniatura d'Albertolus de Porcellis (Correspon al manuscrit 343 fol 29. ca. 1380. BnF). A sota, fotograma de la pel·lícula. En ambdues imatges es pot veure el rei Pescador indicant a Perceval el camí cap al castell del Grial. La semblança entre les imatges és clara, tant per la posició de la barca, com per l'expressiva gestualitat, la posició de la xarxa de pescar i relació amb els altres elements paisatgístics. Tots aquests elements representats de manera esquemàtica.



**Figura 13. La importància de la cavalleria.** Els cavalls són sempre presents tant a la pel·lícula com en el *roman*, així com en les diferents il·lustracions medievals de *Li contes del graal*. L'escena de l'esquerra forma part del manuscrit 12577 (BnF, fol 213v), on es veu Perceval cavalcant durant la desfilada del sant graal. A la imatge de la dreta, fotografia de la filmació de *Perceval le Gallois* no inclosa a la pel·lícula, corresponent a l'entrada a cavall de Perceval al castell del rei Artús per conèixer-lo. És interessant fer notar que la imatge es capta des d'un punt molt elevat, quasi tocant al sostre, a imitació de la majoria de les il·luminacions medievals.

D'aquesta manera, la pel·lícula s'edifica com una al·legoria al món medieval, mitjançant un espai modulat per la força dels símbols, cercant una semblança estètica a les imatges dels manuscrits medievals, que es converteix en una vessant més de la interpretació del llenguatge. És gràcies a la constant distància generada, entre d'altres, per la recreació d'un escenari sintètic, rodó i tancat on s'hi situa la representació de les diferents escenes inspirades en les miniatures medievals, que es mostra l'artificiositat de la *lectura* que Rohmer proposa a l'espectador en *Perceval le Gallois*.

### **3.5 FOTOGRAFIA I CÀMERA**

Cal destacar la tasca feta pel director de fotografia Néstor Almendros, amb qui Éric Rohmer ja havia treballat i amb qui es va complementar excel·lentment. Gràcies a Rohmer i a Almendros, els tons de les imatges prenen una suavitat que fon les formes, l'horitzó es fa llunyà i s'amplia l'espai, de manera que la terra i el bosc semblen infinits i es fan palesos els efectes del clima: la primavera i l'hivern glacial.

En tota la pel·lícula, la càmera és molt estàtica, molt discreta, en part degut a les dificultats de rodar en únic plató ple de decorats, que redueix enormement la mobilitat i els punts de col·locació de la de càmera. Per aquest motiu, les imatges se solen capturar de manera frontal o de perfil, perquè és evident que si la càmera volgués filmar un protagonista d'esquena i es col·loqués a la banda dels decorats pintats es trobaria amb la buidor de la quarta paret. A més a més, gravar des del punt oposat de l'escenari també suposaria un "salt d'eix", és a dir, que el recorregut que Perceval sempre executa per tal d'avançar –sempre de dreta a esquerra- ara es veuria invertit –d'esquerra a dreta- de manera que ens donaria la sensació que el nostre heroi retrocedeix. D'altra banda, la càmera se sol situar en una posició bastant elevada de l'escena, quasi tocant el sostre, però gràcies a la profunditat del pla s'eludeix la sensació de picat. La mirada de la càmera es configura com un narrador estàtic i omniscient, desvinculat dels personatges de la narració, generant una sensació representativa compatible amb el gust medieval.

Rohmer evita gravar uns plans molt oberts, perquè això implicaria mostrar com n'és de petit i limitat l'espai de l'escenari. Segurament la tècnica fílmica més bàsica i més emprada en *Perceval le Gallois* és el *pan shot* o pla panoràmic<sup>77</sup>, filmat a través de l'escenari. Com que l'escenari és corbat, els actors no es desplacen des d'un punt a un altre de manera directa, sinó que ressegueixen l'arc del cercle que dibuixa l'escenari. Amb una càmera estàtica, així, l'actor sembla moure's en línia recta, perquè la distància entre l'actor i la càmera es manté constant. Si l'escenari hagués estat "normal" i no corbat, llavors la imatge reflectiria com l'actor primer s'apropa a la càmera i després se n'allunya. Com ja hem dit, també introdueix la filmació fragmentada dels cossos en plans detall i que sol ajudar a la comprensió d'algun vocabulari anacrònic que per l'espectador són de difícil comprensió. El resultat visual de la filmació de l'escenari corbat de Rohmer és una negació de l'espai realista. Un cop més, reforça el sentit de la narració: el personatge es mou però sense haver de moure'ns nosaltres mateixos, ens mantenim en una relació distant amb el personatge. No obstant això, en conjunt, Rohmer

---

<sup>77</sup> El *pan shot* és el seguiment en panoràmica del trajecte que fa un protagonista a través d'un escenari.

aconsegueix crear un univers més veritable, més creïble i més real en la mesura en què aconsegueix evocar una altra època, que s'aprehèn gràcies a una filmació entesa no com un miratge, no concebuda per a tenir efectes psicologistes o en la recerca de l'empatia, sinó tot al contrari: una filmació assentada en el distanciament i que, gràcies a això, genera una reflexió en la que es pot copsar quelcom medieval.

Els elements que apareixen o desapareixen -el castell del rei Pescador o la dama lletja- també són volgutament irreal, fins i tot matussers, sovint creats amb *stop-motion*<sup>78</sup>, que emfatitzen el caràcter interpretatiu de la pel·lícula. El xoc d'aquests canvis d'espai equival als xocs de coneixement que Perceval va rebent. Com en la literatura medieval, Rohmer nega la representació realista en favor d'un espai significant i espiritual que en darrer terme és més important.

La il·luminació evita en tot moment qualsevol ombra, seguint els models pictòrics medievals i atorgant característiques de no-lloc a l'escenari i d'atemporalitat. Tan sols els personatges tenen unes lleugeres ombres que ajuden a ressaltar-los. Els colors plans, tan medievals, donen un aire bidimensional a l'escenari, de diorama, sense perspectiva. Gràcies als espais plans, els personatges ressalten més i això facilita la valoració del gest humà i l'exclusió d'elements que puguin apropar la narració a personatges èpics. En les escenes interiors, la perspectiva guanya presència gràcies a les formes arquitectòniques del decorat. Els moviments de càmera en els interiors sovint suggereixen un moviment cap a la profunditat, reforçant la idea de tridimensionalitat i introduint-nos en el canvi d'època que el mateix Chrétien de Troyes, tot culminant l'època medieval, insinua cap al Renaixement.

---

<sup>78</sup> Tècnica cinematogràfica que aconsegueix crear moviment gràcies a la modificació de certs elements en un mateix pla de cada fotograma. Aquesta tècnica ja havia estat descoberta per Georges Méliès, qui l'emprava per fer aparèixer o desaparèixer elements de la imatge com un joc il·lusionista i de màgia. Actualment l'*stop-motion* normalment s'utilitza per crear pel·lícules d'animació.

## **3.6 EL MUNTATGE**

Pel muntatge de *Perceval le Gallois*, Rohmer va tornar a confiar amb Cécile Decugis, amb qui des dels anys seixanta havia anat treballant en la construcció de l'espai i el temps de la matèria filmada. En aquesta ocasió, Rohmer i Decugis acosten el muntatge a les tècniques narratives medievals, gràcies a la creació de seqüències on l'espai i el temps és representat de manera acientífica i diluïda, fet que ens força a percebre una determinada realitat en què les relacions entre els objectes i personatges tot sovint es desenvolupen de manera alterada, metafòrica i simbòlica. *Perceval le Gallois* és una pel·lícula construïda a partir de la distància estètica i compromesa amb el cinema com a gènere artístic, i ha de ser entesa com una *lectura* de l'obra literària, com un assaig de la potencialitat del cinema per aproximar-se i mostrar altres arts. Per això, Rohmer reconeix en la tècnica fílmica la llibertat per poder alterar l'aparença de realitat, per suggerir àmbits d'acció i de pensament, la representació dels quals potser no es pot assolir de cap altra manera.

Una de les qüestions essencials del cinema com a art és la construcció de l'espai i el temps, la relació entre ambdós i el seu efecte conjunt en la pel·lícula. És aquest continuum d'espai-temps allò que articula la pel·lícula, i que es pot plasmar o bé en un espai d'aparença teatral, que és un espai clos, circumscrit i esculpit per la gestualitat dels actors; o bé en un espai pròpiament cinematogràfic, suscitat a partir del muntatge, que és potencialment il·limitat. Tanmateix, en *Perceval le Gallois*, Decugis autolimita les tècniques de muntatge, perquè la construcció del temps i de l'espai sigui el més fidedigna possible a la construcció narrativa que es realitza en el text medieval. Ja hem anat explicant com Rohmer crea un llenguatge propi *ad hoc* per aquesta pel·lícula, a partir de la interpretació de l'obra de Chrétien, i per tant el muntatge requereix ser coherent amb aquest llenguatge propi. D'aquesta manera, així com en la literatura medieval la descripció del temps i de l'espai és decididament antirealista, la representació cinematogràfica d'aquest *esperit medieval* en *Perceval le Gallois* no pot ser construïda sinó de manera igualment antirealista.

El muntatge de *Perceval le Gallois* s'organitza a partir de les diferents escenes que componen el *roman* i que es recullen a la pel·lícula, de manera que el poema és la base que estructura el muntatge de la pel·lícula. De fet, les imatges de la pel·lícula, la part visual, se situen en un nivell inferior a la part de la recitació i la música, la part auditiva. Òbviament, *Perceval le Gallois* és una pel·lícula realitzada per a ser observada. Però poques pel·lícules se sostenen com *Perceval le Gallois* només amb la part auditiva, amb l'escolta, que és embolcallada per les imatges. Així, el recitat del text, tot sovint reforçat amb música, és l'element bàsic que estructura el muntatge de la pel·lícula. L'edició de la filmació està lligada a l'explicitació de cada un dels termes que es reciten. Per exemple, ben al principi de la pel·lícula, quan el cor canta "Et les oiseaux en leur latin

/ chantent doucement au matin” (vv. 3 i 4 de la pel·lícula) la imatge mostra com el cor simula amb instruments el cant dels ocells; o poc després, també quan el cor canta “Puor la vaste forêt partit” (v. 12) es veu en escena precisament això: Perceval galopant cap al bosc. La pel·lícula és plena d'exemples en què les imatges es munten anàlogament, d'acord a la veu del poema, sincronitzant-se de forma acurada, exacte, polisèmica. Així, en *Perceval le Gallois*, el ritme intern dels plans, basades en les accions o moviments que s'hi representen, no és el que marca l'ordenació i la durada del muntatge, sinó que ho fa un ritme extern als plans, el ritme del *roman* i les seves paraules, d'una manera semblant al que podem veure en un musical, en què el ritme del muntatge està subordinat a la música i les seves cançons. Per exemple, el muntatge de *Perceval le Gallois* no necessita de les tècniques cinematogràfiques clàssiques per situar-se en un espai o temps determinat, perquè la veu del poema ens situa sempre convenientment. Un exemple el trobem en els successius combats amb diferents cavallers que Perceval venç quan, seguint el consell de Gornemant de Goort de “*au lieu qu'à l'occire songiez*” (v. 773 de la pel·lícula), Perceval ordena a cada cavaller vençut que visiti la cort del rei Artús i que l'informi de les seves gestes. Llavors, el muntatge *filma* el text, de manera que els cavallers primer apareixen agenollats davant de Perceval i, acte seguit, agenollats davant el rei.

Al llarg de la pel·lícula, el muntatge es desplega amb senzillesa per tal de mostrar i de descriure el *roman*, subordinant la imatge i els recursos cinematogràfics a l'exposició i aproximació del text medieval a l'espectador modern. De vegades, es visualitzen en pantalla les imatges a què fa referència el text, de manera que el muntatge emfatitza fortament el text com a *paraula creadora*. Un exemple és l'escena en què Perceval arriba a la cort del rei Artús, on els cavallers estan estàtics i inexpressius, però quan es recita “*et tous les chevaliers riaient*” (v.465), llavors tots els comensals esclaten sobtadament en somriures. Com ja hem dit anteriorment, altres vegades, el muntatge dels plans pretén il·luminar el sentit de termes anacrònics: gràcies al muntatge d'imatges en pla detall dels objectes de la cavalleria medieval, que prioritza aquestes imatges fragmentades per damunt d'una representació més general, aquests termes s'incorporen al vocabulari de l'espectador. Un exemple és la seqüència en què Yvonet desarma el cos del Cavaller Vermell.

El muntatge s'adequa a la representació simbòlica de les escenes; i així com és evident que els arbres i el castell són representacions no realistes de l'espai, tampoc és realista la representació del recorregut que Perceval fa en aquest temps. El pas del temps es veu reforçat per la filmació d'unes seqüències tot sovint llargues, amb moviments de càmera suaus, que ressegueixen el transcórrer del personatge. En aquest sentit, Rohmer afirmava: *lorsqu'un personnage va de château en château, je n'utilise pas le moyen théâtral qui consiste à baisser le rideau et changer*



*de décor, ni le procédé cinématographique ordinaire du changement de plan et du «fondu». On le voit au contraire arpenter réellement la distance toute symbolique qui sépare les différents éléments du décor. Dans ce cas nous voyons même, en un seul plan, Perceval quitter un château à l'aube, pénétrer dans la forêt, et, au bout de quelques secondes, atteindre un autre château au coucher du soleil*<sup>79</sup>. Aquesta distància simbòlica ens torna a parlar de la creació d'una mena d'espai cinematogràficament propi que s'adapta, en la mesura del possible, a la idea d'espai medieval: un espai no dissociat del temps, en què ambdós elements es mantenen indestruïbles, i en què la seva representació en plans bidimensionals no és homogènia ni reduïble científicament, com el que s'imposa a partir del Renaixement amb el descobriment de la perspectiva. Ans el contrari, l'espai medieval és l'espai ordenat per déu, que alhora li confereix unitat. Els elements d'aquest món medieval es presenten juxtaposats, sense distàncies internes, perquè tots ells han estat situats per déu. La materialitat es representa de manera simple, simbòlica i alhora abstracte, perquè, en el fons, no ens parla de la materialitat mateixa, sinó de representacions que ajudin a entendre altres conceptes sublims. Així, els lents moviments de càmera segueixen el cavaller per l'escenari, i el situen en poc temps i sovint sense talls de muntatge, a diferents punts dins del mateix espai fílmic. Aquest muntatge ens remet a pintures de finals del s. XIV o XV, com per exemple les de Masaccio. En aquest espai tardo-medieval, el temps i l'espai encara estan vinculats, i la *lectura* de la imatge s'efectua d'esquerra a dreta, de manera que la mirada es desplaça lentament per l'escenari descobrint-hi diferents escenes.

La veu del poema és la que crea els salts temporals i les el·lipses propis del llenguatge cinematogràfic. És a dir, les el·lipses, l'interval de temps entre dues imatges o seqüències que no es representen visualment, es construeixen gràcies a la narració del poema. Per exemple, en el combat entre Perceval i Aguiqueron, el cor recita (vv. 1038 – 1042 de la pel·lícula):

“Impossible que je vous conte  
 Comment il advint à chacun,  
 Ni tous les coups pas à un,  
 Mais la bataille dura moult,  
 Et moult rudes furent les coups”.

---

<sup>79</sup> Giovanna ANGELI, *Perceval le Gallois d'Éric Rohmer et ses sources*, p.38.



**Figura 14. La creació de seqüències.** *El Pagament del tribut*, de Masaccio (1424 - 1427). Masaccio situa en un sol espai tres esdeveniments ocorreguts en diferents temps: Primer - en el centre de la imatge- un recaptador d'impostos demana a Pere un tribut. Llavors Jesús ordena a Pere que vagi a la vora del Llac Tiberíades i que agafi la moneda de la boca d'un peix - a l'esquerra-. Finalment, a la part dreta de l'escena, davant un edifici en perspectiva, Pere paga el tribut.

Chrétien no s'esmerça gaire en descriure les batalles, i les traça totes elles superficialment, de manera homogènia, a diferència de les cançons de gesta. En aquesta ocasió, com que el text ja fa prosperar l'acció i ens diu que la lluita va ser llarga i acarnissada, el muntatge pot construir fàcilment una el·lipsi, que és la que es dona per sobreentesa amb un simple tall en el pla dels cavallers lluitant amb l'espasa i que serveix per fer avançar la lluita. La mena de tall de muntatge que Rohmer empra en aquestes escenes és el que en llenguatge cinematogràfic es coneix com a *jump cut*, és a dir, un tall que *salta*, que és visible i que explicita que hi ha hagut una el·lipsi. Una altra mena d'el·lipsi succeeix en el text de *Li contes del graal* quan l'heroi explica fets que ja són coneguts pel lector, el·lipsi que Rohmer respecta i que evita que l'espectador revisiti. Un exemple és l'encontre de Perceval i Gornemant de Goort, quan el darrer li pregunta qui li ha donat les armes, i el cor respon (vv. 623 – 626 de la pel·lícula):

“et lui conte,

Comme avez ouï dans le conte.

Qui otre fois le conterait,

Ennuyeux et oiseux serait”.

Un cop més, quan un membre del cor, mirant l'escena, recita els anteriors versos, es palesa que les el·lipsis són creades a partir del text, i no mitjançant tècniques pròpiament cinematogràfiques com les foses a negre o els encadenats. Aquest fet genera estranyesa a

l'espectador, ja que, de nou, les formes de representació modernes no són les emprades en la pel·lícula. Ben al contrari, Rohmer emfatitza aquests elements que trenquen amb la modernitat per generar una nova distància, ara en el muntatge, que ens acosti a un possible esperit medieval.

A banda dels *jump cuts* emprats per simular l'el·lipsi, Rohmer utilitza altres tècniques cinematogràfiques volgudament matusseres i distanciadores, com l'aparició del castell del rei Pescador o de la dona lletja, que remet als orígens del cinema. Per tant, gràcies a la submissió del muntatge a la literatura, a la simplicitat tècnica i a la recerca d'escenes en què es trenqui la unitat espai-temporal moderna, Rohmer aconsegueix recrear el to màgic propi del *roman*, senzill i tendre, pròxim a l'*il·lusionisme* que caracteritza els inicis del cinema.

### **3.7 LA PASSIÓ: ROHMER, EL DARRER CONTINUADOR DE CHRÉTIEN DE TROYES**

El *Perceval le Gallois* de Chrétien és una obra acabada ex abrupto i, per tant, no permet veure l'èxit de Perceval en l'assumpció dels ideals cavallerescos en la seva tercera etapa de formació, quan el seu oncle, el monjo ermità, li transmet el divendres sant els darrers ensenyaments. L'èxit pòstum que va tenir l'obra es palesa en les nombroses continuacions que va tenir l'obra de Chrétien de Troyes, en què en diferents versions s'intenta tancar el viatge emprès pel nostre heroi. Rohmer, com un darrer continuador, finalitza la narració que Chrétien havia deixat sense acabar, però no com fan la majoria dels seus seguidors, sinó que més aviat estroncant la narració, tot i que mantenint-ne l'esperit: la contemplació del misteri religiós com a fenomen subjacent de la visió d'aquest món medieval.

La continuació del text de Chrétien de Troyes es desenvolupa gràcies a l'afegit a mode d'epíleg d'un fragment que clausura la pel·lícula, el dia de divendres sant, quan es representa la passió de Crist segons la litúrgia teatral del s. XIII; un fragment que té entitat com a element autònom, com un curtmètratge annex a la pel·lícula. L'escena de la passió està a priori desconnectada de la resta de la pel·lícula i té una gran força visual i dramàtica, amb significat per ella mateixa i, alhora significant tant la pel·lícula com la visió d'època que conté la pròpia pel·lícula. En aquesta penúltima escena, Perceval, ja esdevingut un home adult, se situa en la posició de Crist, fet que confirma que ha assolit les lliçons d'humilitat impartides per l'ermità. La mare de Perceval assumeix el rol de Maria i Blancaflor el de Maria Magdalena. El protagonisme de Perceval en aquesta escena i la transcendència que té com a punt culminant de tot el seu recorregut d'aprenentatge, encimbella la figura de Crist-Perceval i genera el nou clímax de la pel·lícula. Tan és així, que aquest final justificaria, amb l'elisió dels capítols que Chrétien dedica a Galvany, el canvi del títol de l'obra de *Li contes del graal* i *Perceval le Gallois*.

La seqüència de la Passió comparteix la dimensió no realista de la resta de la pel·lícula, però s'executa en un lloc i en un espai concrets, fora de l'escenari al qual ens hem referit anteriorment. L'acció es representa en un espai semblant al d'un absis d'inspiració tardo-romànica, amb els nervis apuntant al cel. Un cop més, l'escenari torna a ser corbat, tancat i circular, per on els actors hi executen la mena de moviments semblants als descrits anteriorment. Rohmer subratlla el context essencialment religiós de l'art medieval, i alhora ens ensenya -quasi arqueològicament- la manera en què s'expressava la religiositat en la litúrgia medieval i en l'origen del teatre modern. Els personatges arturians són ara personatges bíblics i un cor monacal canta el text de la passió en llatí. Tal com ocorre en la resta de l'obra, en aquesta escena alguns personatges es mouen lliurement, mentre es succeeixen en els rols d'actors, narradors i espectadors. L'escena també tanca el text internament i consolida la progressió en la formació de Perceval: si al principi de la *roman* Perceval confon la llum de les armes dels

cavallers amb déu, al final troba déu en el patiment en la Creu. *Perceval le Gallois* és un conte moral, com moltes de pel·lícules de Rohmer, però aquest amb un marcat subtext religiós. Perceval aconsegueix ser ungit, ser cavaller de Crist, aconsegueix la unió amb déu a través de la passió, el dolor i el patiment; de la mateixa manera que en els altres contes morals de Rohmer l'intent del matrimoni comporta dolor i patiment. Així s'entén que la religió medieval no és una cosa feta a mesura, no és una aproximació humanística, sinó una confusa barreja de l'ànima i el món.

Ahora, l'escena de la Passió enllaça amb el significat que té una de les escenes principals de *Li contes del graal*: la desfilada del graal. L'obra de Chrétien va transformar allò que fins aquell moment s'entenia per graal. En uns pocs versos, l'autor de la Xampanya atorga a un objecte de vaixella quotidià qualitats màgiques i sagrades, tot i que encara indefinides. En Chrétien, el graal tracta el motiu folklòric d'aquell que no s'atreveix a preguntar i que, en cas d'haver-ho fet, hauria reparat alguns mals<sup>80</sup>. Per tant, en *Li contes del graal* encara no està fixat el significat que posteriorment anirà prenent aquest objecte màgic com a calze amb el qual Josep d'Arimatea recollí la sang de Crist a la creu. Gràcies a l'escena de la Passió, Rohmer aconsegueix identificar el graal amb el patiment de Crist, fet que l'acosta a un postulat semblant al que després desenvolupa Wolfram von Eschnebach, qui creu que és només a través de la compassió i la comprensió envers els altres -tal com succeeix amb el Crist a la creu- que es pot assumir l'exegesi espiritual que comporta l'assoliment del graal. D'aquesta manera, segons Victòria Cirlet<sup>81</sup>, Rohmer desenvolupa allò que "divendres Sant" significa a partir de Chrétien i que en la seva obra apareix tan sols com una sola paraula: el dia en què succeeix el mite del graal. Rohmer, per tant, en la Passió desenvolupa la tradició sobre el graal posterior a Chrétien, ja consolidat com el calze on es recull la sang de Crist. Així doncs, el director desplega la tradició generada a partir de Chrétien entorn el graal, en què es relaciona el misteri del graal amb la Passió de Crist.

En l'última escena de la pel·lícula es veu Perceval, sent ja un cavaller format i convertit en *miles Christi*, cavalcant serenament entre una *foresta* que sembla haver estat civilitzada, amb cants d'ocells de fons. El cor canta uns versos que ja hem sentit altres cops, com quan Perceval mata el Cavaller Vermell, indicant sempre la transició entre aventura i aventura, de manera que aquests dos versos es converteixen en una mena de *leitmotiv*. Aquests versos ens remetien al caràcter circular de l'escenari i de la pròpia narració:

---

<sup>80</sup> Martí DE RIQUER, pròleg de *Li contes del graal*, p. 31.

<sup>81</sup> Victòria CIRLOT, pròleg al DVD de *Perceval le Gallois*.

*Le chevalier sans nul arrêt*

*Va chevauchant par la forêt*

D'aquesta manera es dóna sentit al *roman* de Chrétien: si en el principi de l'obra, déu era percebut com quelcom completament diferent a Perceval, al final de tot de l'aprenentatge, el nostre heroi assoleix una concepció de déu pròxima al gòtic, la concepció del déu esdevingut home, amb totes les seves febleses<sup>82</sup>, en una recerca sense fi.



**Figura 15. La passió.** *La Crucifixió* de Masaccio (circa 1426. Museu Nacional de Capodimonte, Nàpols). L'obra de Masaccio i alguns moments de l'escena de la Passió tenen clares semblances. L'espai representat a la pel·lícula, l'expressió i els sentiments que apareixen ens situen al final de l'època medieval.

L'epígraf de la passió de Crist-Perceval tanca, de nou des de la distància de quelcom juxtaposat, la interpretació de l'obra i l'època medieval: com desenvolupa Heidegger a *L'origen de l'obra d'art*, les relacions significatives en època medieval no es troben en les relacions de producció, sinó en aquelles relacions que es mostren en l'art, i Rohmer apunta a través de la seva pel·lícula en el mateix sentit que el filòsof. En aquest cas, allò significatiu de l'època, l'element que interpreta l'època és el Cristianisme: tan sols a través del Cristianisme és possible desenvolupar

<sup>82</sup> Xavier Kawa-Topor sosté que l'escena de la passió enllaça amb la primera escena del *roman*, quan Perceval confon els cavallers amb déu, no reconeixent, amb això, la imatge del seu pare, qui també havia estat cavaller. Segons aquesta tesi, la darrera escena tancaria el cercle d'aprenentatge i seria Perceval-Fill-Crist qui no només ja reconeixeria déu, sinó que seria déu mateix. Per extensió, segons Kawa-Topor, afirma que la part representada a l'obra s'associaria al déu de l'Antic Testament, mentre que a partir del pas de Perceval de Passió, aquest simbolitzaria el Nou Testament. Xavier KAWA-TOPOR, *Perceval le Gallois d'Éric Rohmer*, min1h.16min-1h.19 min.

l'amor i la guerra i, per extensió, conquerir la saviesa medieval. Alhora, Rohmer executa en aquest epíleg una posada en pràctica de la principal tesi que és *Perceval le Gallois* i en què es basa, alhora, allò que significa comprendre: la interpretació. La visió del món que conforma Chrétien i que crea allò medieval tan sols es pot capir des de la interpretació, la qual cosa significa posar en relleu, gràcies a la darrera escena de la missa de divendres sant, la idea d'al·legoria i símbol inherent a qualsevol obra d'art. És a dir, la representació de la missa de divendres sant, que tindria prou entitat com per sostenir-se per ella mateixa, juntament a la darrera escena de Perceval entre una *forest*a civilitzada, mostren, a partir de la seva realització, quina mena d'esguard ha d'il·luminar no només el significat de *Perceval le Gallois*, sinó també la interpretació que Rohmer fa de la *lectura* d'allò medieval. En llenguatge heideggerià, diríem que, gràcies a les dues darreres escenes en què es tanca l'obra d'art que és la pel·lícula, es possibilita fer aparèixer allò còsic: aquell element *il·latent*, que permet veure'n un altre. L'epígraf interpreta l'obra, de la mateixa manera que l'obra audiovisual interpreta l'època a través de la seva forma de mostrar-se. En definitiva, Rohmer, amb *Perceval le Gallois*, no ha recreat allò que històricament s'ha anat construint al llarg dels segles com a "medieval", sinó que ha interpretat una obra, des de la marcada llunyania dels segles que separen ambdós autors, i des de la distància dels mitjans de creació artística, de manera que ha deixat respirar, desenvolupar-se, créixer la *lectura* del *roman* i de l'època medieval en un nou mitjà a partir de la fidelitat al text, de manera que l'obra de Chrétien torna a ser, un cop més, en Rohmer.



## **4. CONCLUSIONS**

*La modernidad se encuentra sin buscarla o no se encuentra nunca*<sup>83</sup>

Joaquim Jordà

---

<sup>83</sup> Pier Paolo PASOLINI; Éric ROHMER, *Cine de poesía contra cine de prosa*, p.90.

## **4.1 EL LLENGUATGE INDIVIDUAT I LA SEVA LA INTERPRETACIÓ**

El *Perceval le Gallois* d'Éric Rohmer s'ha d'entendre com una unitat construïda a partir del llenguatge artístic i, per tant, individuata, pròpia de les obres d'art. Gràcies a aquest llenguatge individuata, es crea una al·legoria que alhora és *símbol* en el sentit grec d'ajuntar-se, és a dir, de convergir, amb l'obra de Chrétien. Per tant, *Perceval le Gallois* és una obra d'art que s'aproxima a una altra obra d'art. Per això, la pel·lícula de Rohmer s'erigeix com una creació plenament artística, en el sentit que interpreta l'obra medieval de Chrétien i, alhora, és quelcom a interpretar. Com afirma el propi autor, *I am not trying to show the Middle Ages as we would see it if we could go back in any time and photograph it; I am searching to rediscover the vision of the medieval period as it saw itself. This, it seems to me, one can attempt to accomplish, while we will never know the Middle Ages as they really were*<sup>84</sup>. En aquest sentit, Rohmer explora en la pel·lícula la capacitat del cinema per a desenvolupar-se com element hermenèutic, capaç de "llegir" i d'esclarir la literatura en virtut de la naturalesa lingüística del mitjà, facultada per dotar el *roman* d'una nova vida tot filmant-la. Rohmer, en tant que *intèrpret* de l'obra de Chrétien, no busca crear diferències entre "una i altra obra". Fins i tot, les diferències evidents que hi ha entre dues obres –l'escena afegida final, l'elisió d'algunes escenes relatives a Galvany o la fusió d'alguns dels personatges del roman–, cal comprendre-les en la direcció hermenèutica de possibilitar que Chrétien sigui "més" Chrétien i el seu Perceval més autèntic. Per això, allò important no és buscar les diferències entre ambdues obres, perquè no hi ha dues obres: en la mesura en què tota lectura és una interpretació, i qualsevol obra només existeix en la mesura que és interpretada, tan sols *pot ser* la interpretació de cada obra. De la mateixa manera que quan Glenn Gould interpreta Bach, allò interpretat és Bach, en el nostre cas, quan Rohmer interpreta Chrétien de Troyes, allò interpretat és Chrétien de Troyes.

La interpretació que la pel·lícula elabora del text medieval, en tant que interpretació artística realitzada des d'un mitjà i època diferent a l'obra literària original, es realitza com a interpretació metafòrica, tot i la fidelitat que el director manté del text original. Com afirma Joahnn Martin Chladenius, l'ús metafòric del llenguatge figurat permet formar nous conceptes que expressen continguts de manera més precisa que el *verbum proprium*<sup>85</sup>. Els nous conceptes creats a partir del llenguatge individuata i el seu ús metafòric contenen tot una sèrie d'elements irreductibles i no conceptualitzables, on rau allò que Martin Heidegger anomena *còsica*, i que s'expressen només en la mesura en què l'intèrpret para atenció a la cosa i no la domina del tot. En aquest sentit és important l'èmfasi que Rohmer atorga al llenguatge, que entén que és un dels

---

<sup>84</sup> Bert CARDULLO, *Interviews with Éric Rohmer*, p. 126.

<sup>85</sup> Peter SZONDI, *Introducción a la hermenéutica literaria*, p. 128.

continents de l'època. Per aquest motiu respecta al màxim el text original, conservant-ne els arcaïsmes i la musicalitat, mantenint l'audició com a via d'accés a l'obra, tal com ocorre a l'obra en text. Per aconseguir-ho, el director desplega tota una sèrie de mecanismes, tals com intercalar la música i el recitat, creant dinamisme gràcies a un cor que ocupa diverses funcions en la representació, com un personatge més de l'acció. Alhora, de la mateixa manera que els objectes compareixen en la literatura tot anomenant-los, en el cinema Rohmer filma amb plans detall aquells termes que hagin quedat obsolets o que siguin claus per a la comprensió del text. El muntatge també s'adequa a aquestes formes d'expressió individuals i, per exemple, utilitza tècniques de seqüenciació de to màgic i volgutament matusseres, que reforcen el sentit i el temps del text, com l'aparició i desaparició de personatges i del castell del Graal. El resultat és el reforç del sentit primitiu del text, de manera que l'obra filmada no perd ni l'esperit, ni el dinamisme original, alhora que s'aconsegueix la literalitat i la comprensibilitat de manera individualada. Rohmer entén que, restablint el llenguatge -textual i cinematogràfic-, contribueix al desenvolupament de la cultura i, en conseqüència, al desenvolupament de l'home.

Per Rohmer, la moral i la forma, el fons i la forma, sempre estan vinculats, en el mateix sentit que afirma Peter Szondi quan sentència que un text *a través de la manera en que parla - habla*<sup>86</sup>. Per aquest motiu, el seu *Perceval le Gallois* s'atansa a Chrétien tot apuntant cap als elements irreductibles i no conceptualitzables, els pròpiament artístics, sempre conservant la contemplació de la totalitat de l'obra d'art original. Així, el nostre treball es desenvolupa en una quimera: voler conceptualitzar una obra d'art com és el *Perceval le Gallois* de Rohmer. Una quimera perquè el seu llenguatge individualat no permet ser reduït al llenguatge uniformitzador de la modernitat i del pensament científic. Per tant, la fragmentació temàtica en què s'organitza el treball és tan sols un mitjà – invàlid però l'únic possible des de l'academicisme- per acostar-nos a l'obra d'art i a la seva *aura* immanent.

---

<sup>86</sup> Peter SZONDI, *Estudios sobre Celan*, p. 33.

## **4.2 LA HISTORICITAT DE LA INTERPRETACIÓ**

La consciència de la pròpia historicitat és un dels elements distintius de *Perceval le Gallois* i que Rohmer emfatitza en major mesura. A diferència de les aproximacions pròpies de la filologia tradicional -en què s'elideixen els continguts històrics, s'intenta desplaçar la interpretació a l'esperit de l'època i es pretén eliminar allò que Chladenius anomena el *Sehepunkt*-, Rohmer actua com a hermeneuta modern en la mesura en què la seva obra constantment recalca que s'assenta en la modernitat i que, per tant, és vulnerable a la mateixa historicitat. Al llarg de les seves pel·lícules, Rohmer es va dedicar a tractar essencialment qüestions morals, principalment amoroses, de recerca d'identitat, posant èmfasi en la banalitat del llenguatge actual i en el contrast entre les diferents accions que inicien els personatges i la representació que ells mateixos se'n fan, sobretot en les pel·lícules d'època moderna. Ara bé, sense abandonar les anteriors temàtiques, l'adaptació que Rohmer fa de quatre obres literàries -*Die Marquise von O...* i *Perceval le Gallois*, *l'Anglaise et le Duc* i *Les Amours d'Astrée et de Céladon* - centren el tema de la realització en el repte d'interpretar cinematogràficament una obra d'un altre autor, convertint-se doncs, aquesta obra, en el tema. També és cert que, seguint les temàtiques rohmerianes, les anteriors adaptacions podrien ser enteses com uns nous contes morals, en la mesura que comparteixen aspectes bàsics de la temàtica de Rohmer com són l'aprenentatge, la moral i l'amor. Per exemple, en *Perceval le Gallois*, els autors -tant Chrétien com Rohmer- exploren particularment com la presa de consciència s'efectua gràcies a codis morals i religiosos, fins i precisos, que faciliten la sublimació i redempció final del cavaller. Tanmateix, més enllà d'aquestes temàtiques, allò essencial en les adaptacions de tipus històric de Rohmer és la preocupació que l'autor mostra cap al tractament cinematogràfic de la literatura i de la història.

La lectura hermenèutica rohmeriana es desenvolupa a partir de dues línies d'estudi: d'una banda, allò històric que pugui tenir l'anàlisi hermenèutic de l'obra de Chrétien i, de l'altra, l'exploració dels aspectes formals de l'obra, que Rohmer havia desenvolupat en estudis anteriors gràcies a la seva basta formació humanista, especialment en el curt realitzat per la Télévision Scolaire titulat *Perceval ou le Conte du Graal* (1964). A partir d'aquí, Rohmer genera en *Perceval le Gallois* un nou coneixement artístic metafòric, que es sustenta, com tota obra hermenèutica, en la temporalitat (històrica), la particularitat (ideogràfica) i la llibertat (subjectiva)<sup>87</sup>. La historicitat de la lectura rohmeriana és immanent a *Perceval le Gallois*, i s'explicita a través de la interposició de tota una sèrie d'elements artificiosos entre

---

<sup>87</sup> Ja havíem assenyalat Szondi entén que una interpretació hermenèutica, donat el cas, també és susceptible d'esdevenir una obra d'art. Per això, la tasca de l'hermeneuta s'ha de desenvolupar complementàriament a partir dels tres elements anteriors. Peter SZONDI, *Introducción a la hermenéutica literaria*, p. 20.

l'espectador/intèrpret modern i la realització cinematogràfica que generen una distància estètica insuperable. Alhora, però, aquests mateixos elements artificiosos entronquen, quasi arqueològicament, amb l'ús de tots aquells components propis de la cultura medieval que han romàs fins a la nostra època. Segons Rohmer *the art gives an image of its time that is truer than an objective reproduction*<sup>88</sup>. La naturalesa artificiosa i el seu origen en la cultura medieval provoca una doble condició de tota una sèrie d'elements configuradors de *Perceval le Gallois*<sup>89</sup>. La pel·lícula és plena d'exemples que mostren aquesta dualitat: la gestualitat dels actors, tan allunyada dels mètodes interpretatius moderns i tan pròxima als gestos que han romàs d'imatges medievals; la inserció d'un cor de músics-actors, que interactuen amb la narració i amb l'espectador tot mirant a càmera, transgredint la quarta dimensió i *interpretant* en directe tant música medieval com el propi text; l'escenari totalment teatral, que recrea l'espai medieval, circular, tancat en si mateix, inspirat en les miniatures medievals, on res correspon als estàndards del realisme modern; o el propi cos textual de *Li Contes del Graal*, del qual conserva en el vers les rimes i molt lèxic, i que contrasta fortament amb l'expressió del francès modern. Tots aquests elements construeixen fílmicament una alteritat medieval, tot evitant una visió realista i moderna del text i fent que l'espectador no perdi mai el sentit d'interpretació. Un determinat ús de les tècniques cinematogràfiques també poden ser altres elements generadors de distància, com per exemple ocorre amb la posició estàtica de la càmera, que ocupa la posició de l'espectador i que tan sols efectua lleus moviments laterals o en profunditat per un escenari esquemàtic i buit d'atributs, sense temps ni espai concret, i on els personatges ressalten en major mesura.

La dinàmica basada en l'ús d'elements de distanciament crea un coneixement dialèctic en què es problematitzen les condicions històriques de la "coneixibilitat", de la capacitat per conèixer el passat des del present. Aquestes condicions històriques consideren la situació particular del coneixement i la contrasten amb la interposició del llegat cultural que ens ha quedat de l'època. En relació a l'herència cultural, Rohmer afirmava creure que *one can judge a period by the idealised image that it offers of itself, and often the period is better described by an idealised image than a "truthful" one. (...) In a "truthful" image, the barbarism is always the same. Only the refinement can be different. (...). The impression that we have of our period is part of the truth*

---

<sup>88</sup> Bert CARDULLO, *Interviews with Éric Rohmer*, p. 136.

<sup>89</sup> En la història del cinema es poden trobar diferents mitjans generadors de distància estètica. Un de ben interessant, allunyat de l'ús dual que utilitza Rohmer, és *Madre e hijo* (1997) d'Aleksandr Sukorov. En aquesta pel·lícula, el director va crear un sistema de lents òptiques totalment deformades que generen unes imatges distorsionades i igualment artificioses.



*of our period; it permits us to contrast it with other periods*<sup>90</sup>. Així, la tasca esclaridora de Rohmer es podria incloure dins l'hermenèutica gramatical, perquè *se centra en el antiguo significado, que quiere conservar por el procedimiento de sustituir la expresión que el tiempo histórico ha vuelto extraña o, para emplear un término de la lingüística: el signo, por otro nuevo, o bien por el de utilizarlo en una glosa - en el seu cas una imatge- que acompaña el signo antiguo. (...) La interpretación gramatical no dejaba, consecuentemente con su intención, que el significado antiguo fuese arrastrado por el torbellino del cambio histórico, pues deseaba conservarlo en su identidad*<sup>91</sup>.

Rohmer va proveint la pel·lícula d'elements artificiosos, que no permeten que l'espectador s'identifiqui amb la narració, ans el distancien i el situen sempre en una necessària posició interpretativa, eliminant qualsevol element de *pathos* o psicologista. En conjunt, es pot afirmar que *Perceval le Gallois* no només és fidel al text original, sinó també al context del propi text, que és allò que Rohmer interpreta. És a dir, amb tots aquests mecanismes artificiosos i distanciadors, Rohmer aconsegueix filmar amb la màxima naturalitat possible el *roman* de Chrétien de Troyes. La conservació del text-context permet construir un sentiment d'estranyesa i de distanciament a l'espectador modern que produeixen un allunyament suficient perquè sigui sempre present el sentit interpretatiu i de generació d'una alteritat. Així, Rohmer és sempre conscient que la filmació de pel·lícules històriques requereix tècniques diferents a la filmació de la modernitat, de manera que en la diferent forma de filmar es constata allò modern. La transparència fílmica amb què capta allò actual -gràcies a la naturalitat i a la "desaparició" de la càmera- , contrasta amb l'emfatització de la distància mentre filma allò històric – gràcies a la creació d'un llenguatge individuat i d'elements artificiosos- per fer transparent el text-context. En contrast amb el llenguatge universal del cinema clàssic, el desenvolupament de recursos *ad hoc*, articulats per assolir el llenguatge individuat, consoliden Rohmer – i en general la Nouvelle Vague- com a autor de cinema modern. Segons Carlos Losilla, *el arsenal de la "modernidad" cinematográfica* es caracteritza per *la autoconciencia del relato, la opacidad lingüística, la apelación directa al espectador, las rupturas con la narrativa clásica, la intrusión de la realidad en la ficción....*<sup>92</sup> És evident que tots aspectes es poden trobar a *Perceval le Gallois*: en els mecanismes de distanciament que creen un trencament amb la narració de Chrétien, en el respecte a l'espai i al temps de la filmació, que correspon a l'espai i al temps del *roman*, en el

---

<sup>90</sup> Bert CARDULLO, *Interviews with Éric Rohmer*, p. 135.

<sup>91</sup> Peter SZONDI, *Introducción a la hermenéutica literaria*, p. 52.

<sup>92</sup> Carlos LOSILLA, *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, p. 31.

propi escenari o en l'aparició de personatges que expliciten l'artificialitat dels sons, la conservació de termes obsolets en el francès modern o de la mètrica... En aquest sentit, per tant, cal valorar la capacitat de Rohmer per transformar un text pre-modern en una pel·lícula inscrita en plena modernitat cinematogràfica.

D'aquesta manera, és gràcies a la fidelitat a una època i al seu inevitable ús artificios en l'actualitat, que s'aconsegueix construir des de la intel·lectualitat l'alteritat medieval. El resultat d'aquest treball dialèctic és, com hem assenyalat anteriorment, la creació d'una obra assentada en la temporalitat (històrica), basada en la particularitat (ideogràfica) i executada a partir de la llibertat (subjectiva) pròpia de la creació artística i del llenguatge individuat.

### **4.3 LA MODERNITAT**

Tant *Li Contes del Graal* com *Perceval le Gallois*, en la mesura en què *parlen* en llenguatges i des d'un *Sehepunkt* diferent, capten quelcom diferent. El *Perceval le Gallois* de Rohmer, intentant aprehendre l'obra de Chrétien, assoleix representar allò que és el *roman* medieval i, amb ell, interpretant quelcom pretèrit des de l'actualitat, confereix una nova visió sobre la construcció artística i sobre la mentalitat, no només d'època medieval, sinó també d'època moderna. El director entén que l'amor per allò antic i per allò nou són totalment compatibles, en la mesura que *cuanto más se respeta el pasado, más se allana el camino hacia lo moderno*<sup>93</sup>.

La imatge de la modernitat es genera per contrast: d'una banda, mitjançant la sensació d'estranyesa que provoca la visió de la pel·lícula a partir de tots els elements formals, que ens mostren a nosaltres com els que no som així; i d'altra banda, pels elements essencials al text, com el paper de la paraula, l'honor i l'amor a déu, que en ser reviscuts es mostren com a no essencials en la nostra època. Gràcies a *Perceval le Gallois*, podem reconèixer en la nostra època la pèrdua d'allò essencial en l'època medieval (l'honor, la paraula o déu). Segons Rohmer, *our period, which might appear as very gentle at times -people talk a lot of doing away with violence- well, it seems to me that we respect some things less than before: the idea of a truce, that certain things are not done, no matter what, the idea of honour, of one's given word* mentre que l'actual idea d'honor *is linked with vengeance and not at all with pardon and generosity*<sup>94</sup>. Per tant, ens podem reconèixer provinents d'allò que s'ha anat dissolent fins a desaparèixer. Visualitzar-ho ens fa suportar l'absència de les coses per les quals en època medieval valia la pena viure i morir, i que actualment o bé han desaparegut o han deixat de tenir sentit.

Rohmer aprofita la capacitat del cinema per transportar diversos materials, coneixements i valors entre èpoques, sempre que conservin la seva integritat i individualitat. La mateixa figura de Perceval, la de l'heroi neci que deambula sense meta, ja és una reivindicació que Rohmer contrasta amb la nostra modernitat. Aquest element s'acompanya d'altres, com la gestualitat i la simplicitat de la comunicació medieval o la recreació d'un espai simbòlic i espiritual, que condueix a l'aprenentatge i que no és comprensible en termes geogràfics moderns; un espai que Rohmer aconsegueix recrear i que és oposat a l'espai infinit i desqualificat de la modernitat. Alhora, aquest espai està lligat al temps de narració del *roman*, fet que Rohmer respecta. És a dir, l'espai i el temps de la pel·lícula són l'espai i el temps del *roman*. La sobrietat de l'escenari i de la filmació intenta mostrar que a l'època medieval allò important no és reflectir la totalitat

---

<sup>93</sup> Pier Paolo PASOLINI; Éric Rohmer, *Cine de poesia contra cine de prosa*, p. 76.

<sup>94</sup> Bert CARDULLO, *Interviews with Éric Rohmer*, p. 136.

de l'espai, sinó els seus elements més significatius. L'esperit holísitic medieval es desplega de manera contínua, cosa que Rohmer aconsegueix amb una filmació basada en suaus moviments, reforçada per un muntatge que respecta escrupolosament el temps del poema. A més, Rohmer deforma subtilment la perspectiva en alguns elements, accentua els colors plans i filma des d'una posició de càmera bastant elevada, tot plegat per radicalitzar la sensació d'allò que és "medieval". Rohmer és conscient de l'estranyesa que pot sentir un espectador en visualitzar tot allò que no som. Per aquest motiu, els seus personatges repeteixen, com si subratllessin, algunes de les paraules claus per entendre l'època i la narració. Altres cops aquests conceptes claus són destacats amb una filmació individualitzada, de manera que adquireixen preponderància damunt la resta d'elements de l'escena. Aquest és el mecanisme, semblant a tocs d'atenció, que Rohmer té per crear un cert lligam entre els protagonistes de la pel·lícula i els espectadors, i així poder deixar de banda altres recursos propis de la modernitat que se solen basar en l'empatia i la psicologia. Però Rohmer no només ens descriu tot interpretant l'època medieval, sinó que a més situa Chrétien en la pròpia època medieval. Establint Perceval i la resta de personatges en interiors *quatrecentistes* o en un absis tardo romànic i, sobretot, introduint la imatge d'un Crist penitent, Rohmer encimbella Chrétien de Troyes com un dels autor que culmina la cultura medieval del romànic i inicia de la nova espiritualitat gòtica.

#### **4.4 LA NATURALES A ONTOLÒGICA DEL CINEMA**

La pel·lícula de Rohmer intenta fer reviure el món, des de la modernitat i des del cinema, que Chrétien estava construint en els seus *romans* i alhora explora la naturalesa ontològica del cinema. És a dir, al llarg de la seva obra cinematogràfica, i accentuadament en les pel·lícules històriques, Rohmer indaga sobre l'essència del cinema: sobre allò que el defineix com a art i que, alhora, el distingeix de la resta d'arts. Rohmer es fa seva la cita d'André Bazin, on afirma que la capacitat essencial del cinema és la de "mostrar", *mostrar el fondo del mar, mostrarlo en vez de describirlo, eso es el cine*<sup>95</sup>, i afegeix que *la literatura lo describe, la pintura lo pinta, lo fija, lo interpreta, el cine lo muestra*<sup>96</sup>. Rohmer distingeix el llenguatge parlat de la paraula, que significa, de la imatge, que *no está hecha para significar, sino para mostrar. (...) Al mostrar se significa, pero no hay que significar sin mostrar. La significación debe venir por añadidura*<sup>97</sup>.

En el cas de *Perceval le Gallois*, per exemple, la inexistència d'un discurs introspectiu en la novel·la de Chrétien coincideix amb la voluntat de Rohmer de mostrar i deixar revelar els seus personatges lentament, des de l'exterior. Per a Rohmer, el cinema s'adapta de manera creativa a les formes d'expressió antigues, sense subjugar-se a les altres arts per tal de poder realitzar una de les seves màximes: *amb allò visible, mostrar l'invisible*<sup>98</sup>. Per això el cinema de Rohmer pot fundar-se en la tradició artística occidental i, tanmateix, no caure en la repetició. És més: només a partir de la tradició es pot construir quelcom diferent que il·lumini allò que som i allò que hem estat. En aquest sentit, Rohmer afirmava que *si los museos desaparecieran, habría que empezar de nuevo a pintar como Rafael; pero desde el momento en que Rafael existe, ya no vale la pena imitarle, se puede hacer otra cosa. Así pues, conservar. Esto también vale para el cine*<sup>99</sup>. El fruit d'aquest plantejament és que el cinema rohmerià, i especialment *Perceval le Gallois*, es fonamenta en la tradició per tal d'atènyer la modernitat. El coneixement de la tradició artística és, segons Rohmer, l'única manera de copsar alguna mena de veritat històrica, perquè *el amor por lo verdadero y el amor por lo bello están ligados. Eso nos lleva a descubrir el pasado bajo un ángulo forzosamente estético; la belleza de las cosas que se muestran, al mismo tiempo que el arte se introduce a sí mismo en la forma de mostrarlas*<sup>100</sup>. Per això Rohmer rescata tots aquells elements artístics medievals que han arribat fins a la nostra època: la musicalitat, la pintura, la gestualitat, la llengua... perquè, tot posant-los en l'escena moderna, *es mostrin*.

---

<sup>95</sup> André BAZIN, a *Le Monde du silence* (1956). Extret d'Éric ROHMER, *El gusto por la belleza*, p. 24.

<sup>96</sup> Éric ROHMER, *El gusto por la belleza*, p. 24.

<sup>97</sup> Pier Paolo PASOLINI; Éric ROHMER, *Cine de poesía contra cine de prosa*, p. 70-71.

<sup>98</sup> Carlos F HEREDERO, Entrevista a Eric Rohmer: «Me parece más interesante plantear preguntas que ofrecer respuestas».

<sup>99</sup> Éric ROHMER, *El gusto por la belleza*, p. 21.

<sup>100</sup> Pier Paolo PASOLINI; Éric ROHMER, *Cine de poesía contra cine de prosa*, p. 60.

Rohmer entén que a través del llenguatge cinematogràfic aquests elements poden arribar a mostrar quelcom poètic, pròxim a la contemplació en les arts de la *ll-latència* Heideggariana, en la mesura que *el cine no es lo que es poético, es la cosa mostrada lo que lo es*<sup>101</sup>. En coherència, sobretot en les pel·lícules de tema històric, ell mateix es considerava més un *metteur en scène* que no pas un *auteur*<sup>102</sup>. El compendi de formes artístiques que es generen a la pel·lícula, i sobretot a partir del darrer episodi de la Passió, ens recorden que sempre estem interpretant – aquest darrer cop des d’una peça religiosa antiga- i que, alhora, allò essencial de l’època que estem interpretant era també interpretar. Així, en l’observació d’aquests elements s’esdevé, en conseqüència, la tesi fonamental de Hans Robert Jauss, segons la qual el significat d’un text és sempre temporal, perquè tot i la voluntat de recuperar el discurs d’un temps passat, el nostre *punt de vista* modern ho impossibilita, de manera que es genera una nova contemplació sobre allò ja ocorregut.

Tal com succeïa en la tradició artística occidental, i molt especialment en la medieval, Rohmer repren i s’enfronta amb l’herència cultural medieval, continent de la mateixa època, perquè *sólo puede ser enteramente justo con la obra de arte aquel modo de consideración que permita ver la historia en la obra de arte y no aquel que vea la obra de arte en la historia*<sup>103</sup>. En *Perceval le Gallois*, Rohmer cerca reinterpretar *Li contes del Graal* i així enriquir-lo, de manera que la nova peça generi un nou “dir artístic”. Ell mateix afirmava que *la literatura y la poesía son las cosas menos filmables que existen. Jamás se podrá filmar directamente un texto, ni explicarlo, ni ilustrarlo. Sin embargo, yo pienso que puede existir un conocimiento, mediante la televisión, de aquel texto, que puede ser interesante y que enriquecedor no sólo al cine sino a la propia literatura. (...) Por consiguiente, el cine, incluso en la medida en que esto pueda parecer un poco reaccionario en relación con las restantes artes, un poco anecdótico, puede introducir a un mayor conocimiento de las cosas*<sup>104</sup>. És a dir, que fins i tot en una pel·lícula tan lligada a un text com és *Perceval le Gallois*, Rohmer recorre a la literatura per mostrar alguna mena de veritat, complementària al propi text, que només pot ser observat a través del cinema<sup>105</sup>.

<sup>101</sup> Pier Paolo PASOLINI; Éric ROHMER, *Cine de poesía contra cine de prosa*, p. 51.

<sup>102</sup> *With the Contes Moraux I considered that I was, above all, a writer and questions of mise-en-scène seemed less important; with Die Marquise and Perceval I am more truly a metteur en scène.* Bert CARDULLO, *Interviews with Éric Rohmer*, p. 113.

<sup>103</sup> Peter SZONDI, *Introducción a la hermenéutica literaria*, p.23.

<sup>104</sup> Pier Paolo PASOLINI; Éric ROHMER, *Cine de poesía contra cine de prosa*, p. 60.

<sup>105</sup> *Si me dijeran que en mis films recurro a la literatura, este reproche me molestaría. Me defendería de él. Si recurro*



Així, des de la discreció de la filmació i amb els efectes tècnics justos per mostrar el text i l'època que conté, Rohmer desenvolupa un llenguatge evocador, transmissor d'allò contingent en Chrétien, de la mateixa manera que l'artista medieval treballava des de l'anonimat com a mer transmissor del misteri religiós. Alhora, Rohmer indaga amb *Perceval le Gallois* en les possibilitats i la naturalesa del cinema, especialment en la seva relació amb la literatura, amb un discurs propi i experimental *getting off certain well-trodden paths, of avoiding the trap of naturalism, which I feel has completely exhausted its possibilities. In the relationship between literary and filmic narratives, in the way my actors learned to speak, in the play between the stylized and the real, I hope I may have enriched cinema a little...*<sup>106</sup>

En definitiva, la “manera de voler dir”, en termes de Szondi, que realitza Rohmer no només comporta una nova lectura cinematogràfica de l'obra, sinó que inevitablement expressa un “nou fons”, perquè en el seu si recull allò que en la nostra època s'entén per medieval. Alhora, en la mesura en què Rohmer *mostra* tant el text com l'època, tot conservant-ne la unitat i restant-hi fidel mentre s'hi distancia, aconsegueix crear allò que afirmàvem a l'inici de la conclusió: una peça artística. I amb això, Rohmer actua com un mestre que recupera i divulga als *lectors* cultes la tradició de la mateixa manera que descriu Jauss, *no a partir d'uns presumptes valors estètics teòricament eterns, sinó suggerint que aquesta literatura ha pertangut a un passat extraordinàriament llunyà (...) i es pot traslladar a la nostra època, si el lector torna a recórrer al coneixement que procura plaer, i al plaer que procura coneixement*<sup>107</sup>. Per damunt de tot, per a Rohmer, el coneixement és un camí – el de Perceval i el de tots nosaltres- on esculpir la nostra existència, fins aconseguir, com en tota obra d'art, una forma bella.

---

a ella, sólo es para utilizarla de otra manera que en las obras literarias. Pier Paolo PASOLINI; Éric ROHMER, *Cine de poesía contra cine de prosa*, p. 69.

<sup>106</sup> Bert CARDULLO, *Interviews with Éric Rohmer*, p. 115.

<sup>107</sup> Hans Robert JAUSS, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, p. 5, 6. Traducció pròpia.

## **BIBLIOGRAFIA**

Anderst, Leah (Ed.). *The Films of Éric Rohmer : French New Wave to Old Master* [en línia]. Ed. Palgrave Macmillan US. E-book, 2014. [consulta: 4 de setembre de 2017]. Disponible a: <<http://www.palgrave.com/us/book/9781137010995>>

Angeli, Giovanna. Perceval le Gallois d'Eric Rohmer et ses sources. A: *Cahiers de l'Association internationale des études francaises* [en línia]. [França] 1995, n°47. [consulta: 8 de maig de 2014] <[http://www.persee.fr/docAsPDF/caief\\_0571-5865\\_1995\\_num\\_47\\_1\\_1862.pdf](http://www.persee.fr/docAsPDF/caief_0571-5865_1995_num_47_1_1862.pdf)>

Benjamin, Walter. *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Ed. 62. Col. Clàssics del pensament modern. Barcelona, 1983.

Baragona, Alan. Perceval of the Avant-Garde: Rohmer, Blank and von Trier. A: *The Holy Grail on Film: Essays on the Cinematic Quest* [en línia]. [EUA] Jefferson: Ed. Mac Farland and company, 2015. pp. 37 – 50. [consulta: 4 de setembre de 2017] Disponible a: <[https://books.google.es/books?id=x0TYBgAAQBAJ&pg=PA50&dq=baragona+perceval&hl=es&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=baragona%20perceval&f=false](https://books.google.es/books?id=x0TYBgAAQBAJ&pg=PA50&dq=baragona+perceval&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=baragona%20perceval&f=false)>.

Blanchard, Gérard. De l'audio dans le visual. A: *Études de communication* [ en línia]. [França] Primera publicació: 1987. [consulta: 20 de febrer del 2017]. Disponible a: <<http://edc.revues.org/2920> ; DOI : 10.4000/edc.2920>

Bloom, Harold. *El cànon occidental*. Barcelona: Ed. Columna, 1995.

Bresson, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid : Ed. Ardora, 2007.

Caicedo González, Juan Diego (coord). *Éric Rohmer: el cineasta de una pequeñez esencial*. Bogotá: Ed. Universidad Nacional de Colombia, 2011.

Cardullo, Bert (editor). *Interviews with Eric Rohmer*. Gosport: Ed. Chaplin Books, 2012.

Conte, Stefania. La quête e il racconto morale: il Perceval di Eric Rohmer. A: *Zibaldoni e altre meraviglie* [en línia]. [Itàlia]: 22/ 09/ 2007 i 24/10/ 2007. Disponible a: <<http://www.zibaldoni.it/2007/09/22/perceval-1/>> <<http://www.zibaldoni.it/2007/10/24/perceval-2/>>

Chrétien de Troyes. *Li contes del graal*. Edició de Martí de Riquer. Barcelona: Ed. Acantilado, 2003.

Dragomirescu, Corneliu. Le Cinéma à l'épreuve des représentations médiévales : l'enluminure et le théâtre : Perceval le Gallois, d'Éric Rohmer et Henry V, de Laurence Olivier. A: *Babel: Littératures plurielles* [en línia]. [França] Num. 15, 2007 pp. 135-175. [Consulta : 25 de juny de 2017]. Disponible a : <<http://babel.revues.org/113>>

Esteve, Michel; Prédal, René; Ramasse, François, Séailles, André... [et al.]. *Études Cinématographiques: Éric Rohmer. Vol 2*. París: Ed. Lettres Modernes-Minard, 1985.

Fairfax, Daniel. The Tale of *Perceval le Gallois* and the Young Althusserians. A: *Senses of Cinema: Éric Rohmer Dossier* [en línia]. [Austràlia] School of Media and Communication RMIT University. Abril 2010, Nº 54. [Consulta: 25 de juny de 2017] Disponible a: <<http://sensesofcinema.com/category/eric-rohmer-dossier/>>

Florenski, Pável. *La perspectiva invertida*. Madrid: Ed. Siruela, 2005.

Gimferrer, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 2012.

Haines, John. *Music in Films on the Middle Ages: Authenticity Vs. Fantasy* Ed. Routledge Reserach in Music [en línia]. [EUA] New York: Ed. Routledge, 2014. [Consulta: 25 de juny de 2017] Disponible a: <<https://edc.revues.org/2920?lang=en#tocto1n2>>

Heidegger, Martin. *Parmènides*. Barcelona: Ed. Quaderns Crema, 2005.

Heidegger, Martin. *L'origen de l'obra d'art*. A: *Fites*. Barcelona: Ed. Laia, 1989, p 197- 279.

Heredero, Carlos F; Entrevista a Eric Rohmer: «Me parece más interesante plantear preguntas que ofrecer respuestas». A: *Dirigido por...* [en línia]. [Espanya] Barcelona novembre de 2004, num 339. [consulta: 17 d'agost de 2017]. Disponible a: <<http://www.revistas culturales.com/articulos/69/dirigido-por/182/1/entrevista-a-eric-rohmer-me-parece-mas-interesante-plantear-preguntas-que-ofrecer-respuestas.html>>

Institut National Audiovisuel (INA). Éric Rohmer à propos du choix des acteurs de *Perceval le Gallois*. [Arxiu de vídeo en línia]. 4 de febrer de 1979. [Consulta : 20 de maig de 2017] Recuperat de <<http://www.ina.fr/video/I00006880>>, <<http://www.ina.fr/video/I00006882>>

Jauss, Hans Robert. *Teoria de a recepció literària: dos articles*. Barcelona: Ed. Barcanova, 1991.

Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Ed. Taurus, 1986.

Jauss, Hans Robert. *Alterità e modernità della letteratura medievale*. Torí: Ed. Boringhieri, 1989.

Kawar Topor, Xavier. *Perceval le Gallois d'Érich Rohmer*. [Arxiu de vídeo en línia]. [França] 25 de novembre de 2011. [Consulta: 25 de juny de 2017] Recuperat de <[http://www.forumdesimages.fr/app\\_beta.php/les-programmes/toutes-les-rencontres/perceval-le-gallois-deric-rohmer](http://www.forumdesimages.fr/app_beta.php/les-programmes/toutes-les-rencontres/perceval-le-gallois-deric-rohmer)>

Lazaretti, Aldo. *Perceval le Gallois. A Vous comprenez le français? Films en langue française – sous-titres en langue française*. Torino: Ed. Lazaretti, 1996.

Losilla, Carlos. *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Madrid: Ed. Cátedra, 2012.

Magny, Joël; *Eric Rohmer*. París: Ed. Rivages/Cinema, 1986.

Mancoff, Debra N. *The Arthurian Revival : Essays on Form, Tradition, and Transformation* [en línia]. [Gran Bretanya] Garland: Ed. Routledge Library Editions : Arthurian Literature, 1992. [Consulta : 5 de juny de 2017] <[https://books.google.es/books?id=dDdHBAAQBAJ&pg=PA183&lpg=PA183&dq=perceval+naomi+wise&source=bl&ots=j9mOoAoNUS&sig=TZya5TcaRzICyhqOnmaens6fmME&hl=ca&sa=X&ei=1jmtVJjgFMz4UOC6gIAL&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=dDdHBAAQBAJ&pg=PA183&lpg=PA183&dq=perceval+naomi+wise&source=bl&ots=j9mOoAoNUS&sig=TZya5TcaRzICyhqOnmaens6fmME&hl=ca&sa=X&ei=1jmtVJjgFMz4UOC6gIAL&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)>

Movshovitz, Howars P. Rohmer's Perceval : Narrative Time ans Space in Medieval Literature and Film. A: *Maud S. Walther. Proceedings of the Purdue University Fifth Annual Conference on Film* [en línia]. [EUA] Laffayette: ed. University of West Laffayette, Octubre- Novembre de 1980. [Consulta : 10 de setembre de 2017] <<http://users.clas.ufl.edu/burt/Medieval%20cinema%20recommended/Rohmer%20Perceval%20Purdue%20Conf%20on%20Film1980.pdf>>

Pasolini, Pier Paolo; Rohmer, Éric. *Cine de poesia contra cine de prosa* [en línia]. [Espanya] Barcelona: Ed. Anagrama, 1970. [Consulta : 10 de setembre de 2017] Disponible a:

<[http://www.academia.edu/12267989/CINE\\_DE\\_PROSA\\_CINE\\_DE\\_POESIA\\_PASOLINI-ROHMER](http://www.academia.edu/12267989/CINE_DE_PROSA_CINE_DE_POESIA_PASOLINI-ROHMER)>

*Perceval el Galés*. Dirigida per Éric Rohmer [enregistrament de vídeo]. Barcelona: Ed. Intermedio, 2009. (DVD)

Pérez Bowie, José Antonio. Teatro y cinema: un permanente dialogo intermedial. A: *Arbor* [en línia] [Espanya]: Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas- CSIC. Març-Abril del 2004, núm. 600-700. P. 573-594 [consulta: 10 de maig de 2017] Disponible a: <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/596/598>>

Ramírez Miranda, José Antonio. *Reflexiones en torno a cine, literatura y adaptación* [en línea]. Universitat Nacional Autònoma de Mèic. P. 13-22. Disponible a: <<http://unam.academia.edu/FranciscoJavierRam%C3%ADrezMiranda>>

Rohmer, Éric. *El gusto por la belleza*. Barcelona: Ed Paidos, 2000.

Rohmer, Éric. *De Mozart en Beethoven: ensayo sobre la nación de profundidad en la música*. Madrid: Ed. Ardora, 2000.

Rossi, María José. *El cine como texto. Hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento*. Buenos Aires: Ed. Topia, 2007.

Sanz Miguel Pérez, Enrique. *La lectora de Fontevraud: derecho e historia en el cine, la Edad Media* [en línea]. Madrid: Ed. Dykinson, 2013. [Consulta : 10 de setembre de 2017]. Disponible a:

<[https://books.google.cat/books?id=6wLdBAAAQBAJ&pg=PA17&lpg=PA17&dq=La+lectora+de+Fontevraud:+derecho+e+historia+en+el+cine,+la+Edad+Media&source=bl&ots=urr4gUPfy4&sig=b\\_Ar5IAhE3v0pCOLhw9uUZONKwo&hl=ca&sa=X&ved=0ahUKEwi8vemC1ZDWAhXLvBQKHfIVA1kQ6AEITDAG#v=onepage&q&f=false](https://books.google.cat/books?id=6wLdBAAAQBAJ&pg=PA17&lpg=PA17&dq=La+lectora+de+Fontevraud:+derecho+e+historia+en+el+cine,+la+Edad+Media&source=bl&ots=urr4gUPfy4&sig=b_Ar5IAhE3v0pCOLhw9uUZONKwo&hl=ca&sa=X&ved=0ahUKEwi8vemC1ZDWAhXLvBQKHfIVA1kQ6AEITDAG#v=onepage&q&f=false)>

Smith, Sarah W.R. Rohmer's *Perceval* as literary criticism. A: Maud S. Walther. *Proceedings of the Purdue University Fifth Annual Conference on Film* [en línea]. [EUA] Laffayette: ed. University of West Laffayette, Octubre- Novembre de 1980. [Consulta : 10 de setembre de 2017] Disponible a:

<<http://users.clas.ufl.edu/burt/Medieval%20cinema%20recommended/Rohmer%20Perceval%20Purdue%20Conf%20on%20Film1980.pdf>>

Straub, Jean Marie; Huillet, Danièle. *Escritos*. Barcelona: Ed. Intermedio, 2011.

Szondi, Peter. *Introducción a la hermenéutica literaria*. Madrid: Ed. Abada, 2006.

Szondi, Peter. Poetry of constancy -poética de la constancia. La traducción de Celan del soneto 105 de Shakespeare. A: *Estudios sobre Celan*. Madrid: Ed. Trotta, 2005. p. 17-46.

Tasker Grimbert, Joan. Aesthetic Distance in Rohmer's *Perceval le Gallois*. A: Maud S. Walther. *Proceedings of the Purdue University Fifth Annual Conference on Film* [en línea]. [EUA] Laffayette: ed. University of West Laffayette, Octubre- Novembre de 1980. [Consulta : 10 de setembre de 2017] Disponible a:

<<http://users.clas.ufl.edu/burt/Medieval%20cinema%20recommended/Rohmer%20Perceval%20Purdue%20Conf%20on%20Film1980.pdf>>

Tarkovski, Andréi. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones el arte, la estètica y la poèstica del cine*. Madrid: Ed. Libros de cine Rialp, 1996.

Tarkovski, Andréi; *Martirologio, diarios*. Salamanca: Ed. Sígueme, 2011.

Vulser, Nicole. Les effets de manche d'Eric Rohmer [en línia]. A: *Le Monde* 19/03/2007 [en línia]. [França]. [Consulta : 10 d'agost de 2017] Disponible a: <[http://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/03/19/les-effets-de-manche-d-eric-rohmer\\_884975\\_3476.html#RpSIF5vuHRUd2sVE.99](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/03/19/les-effets-de-manche-d-eric-rohmer_884975_3476.html#RpSIF5vuHRUd2sVE.99)>

Zink Michel. Projection dans l'enfance, projection de l'enfance : le Moyen Age au cinéma. A : *Les Cahiers de la Cinémathèque. Revue d'histoire du Cinéma* [en línia] [França]. Num 42/43. Estiu de 1985. Versió en PDF març del 2006. Perpinyà: Ed. Institut Jean Vigo. P. 5-8. [Consulta : 10 de maig de 2017] Disponible a: <<http://www.inst-jeanvigo.eu/wp-content/uploads/2014/12/Cahiers-42-43-Le-Moyen-Age-au-cin--ma-.pdf>>